ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

6

ИСКУССТВО КИНО

6

«День полнолуния»

Режиссер К.Шахназаров

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

КРИМИНАЛЬНОЕ ЧТИВО НАСТАНЕТ ЛИ КОГДА-НИБУДЬ ВРЕМЯ, КОГДА МЕНЯ НАЗОВУТ «СИМЕНОН В ЮБКЕ»? *АЛЕКСАНДРА МАРИНИНА*

❑«ШОССЕ В НИКУДА» — ПРИВКУС КОНЦА ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ЛИНЧ УСТАЛО ЗАЯВЛЯЕТ, ЧТО СУБЪЕКТИВНОСТЬ, ПОВСЮДУ ИДЕАЛИЗИРУЕМАЯ, ВСТУПИЛА В ПОЛОСУ СМЕРТЕЛЬНОГО УПАДКА. *МАРИНА УОРНЕР*

❑О КОНЦЕ ТАК НАЗЫВАЕМОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА ПОСТМОДЕРНИЗМ ТОРЖЕСТВУЕТ В ЖИЗНИ, А ЭТО КУДА ВАЖНЕЕ ПРИКЛЮЧЕНИЙ ЕГО В УЗКИХ РАМКАХ ЭСТЕТИКИ. *БОРИС ПАРАМОНОВ*

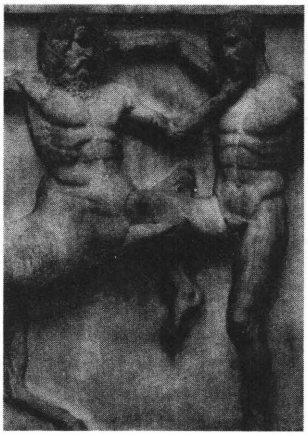
❑ПОЭМЫ БЕЗ СЛОВ... ОН МНЕ СКАЗАЛ, ЧТО СТАРАЕТСЯ БЫТЬ ВСЕ БОЛЕЕ И БОЛЕЕ ЛАКОНИЧНЫМ, ТАК ЧТО, ВОЗМОЖНО, ОН ОДНАЖДЫ СОЗДАСТ, НАКОНЕЦ, ЛИШЬ БЕЛУЮ СТРАНИЦУ. *МАРТИН ЭССЛИН О СЭМЮЭЛЕ БЕККЕТЕ*

❑С КАКОЙ СУММЫ НАЧИНАЕТСЯ КАЧЕСТВО? РОССИЙСКИЙ МАЛОБЮДЖЕТНЫЙ ПРОЕКТ — СУГУБО РЫНОЧНЫЙ ФЕНОМЕН... ВМЕСТО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ПОИСКА — ЗАИМСТВОВАНИЕ ГОТОВЫХ МОДЕЛЕЙ, УЖЕ ОБНАРУЖИВШИХ СВОЙ РЫНОЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ. *ИГОРЬ МАНЦОВ*

❑ЗАПОЛНЕННЫЙ ПУСТОТОЙ РАЗДУТАЯ СЛАВА УОРХОЛА И ЕСТЬ, СОБСТВЕННО ГОВОРЯ, СУЩНОСТЬ ЕГО ТВОРЧЕСТВА. *ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Мифы, которые мы выбираем

6

ВИКТОР ДОЦЕНКО:
«Я стараюсь писать, чтобы было интересно всем»
Интервью ведет Н.Сиривля

10

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Мир, принадлежащий мужчинам

13

АЛЕКСАНДРА МАРИНИНА:
«Я оптимистка»
Интервью ведет Н Сиривля

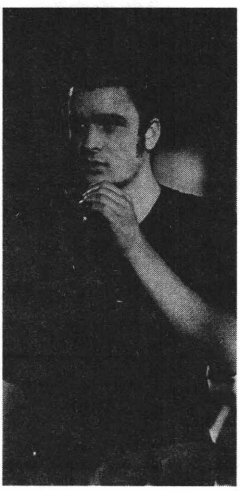
17

ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Женщина, которая гуляет сама по себе

22

АЛЛА ЛАТЫНИНА — ЮЛИЯ ЛАТЫНИНА
Поиски жанра
Интервью ведет Н.Сиривля

Р Е П Е Р Т У А Р



29

МАРИНА УОРНЕР
Колдовская дорога

34

Н.СИРИВЛЯ
Над темной водой

37

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Художника выдает интонация

40

НИНА ЦЫРКУН
Сердитые молодые женщины

42

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Пол-«Monty»

45

ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА
Кто ходит в гости по утрам?..

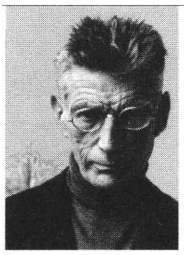
К О М М Е Н Т А Р И И

49

БОРИС ПАРАМОНОВ
Фаринелли или Карло Боски?

53

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ
Письмо шестое



И М Е Н А

57
МАРТИН ЭССЛИН
Поэзия движущихся образов

67
О.ГОРНОСТАЕВА
Свой среди своих

Р А З Б О Р Ы

77
ИГОРЬ МАНЦОВ
Имитация жанра

83
ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ
Back to the (un)real

97
ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ
Фотография: (не)возможная наука уникального

105
НИНА ЗАРХИ
Между небом и землей

110
СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ
Здравствуй, Ужас!

П У Б Л И К А Ц И И

115
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Уорхол и пустота

119
ЭНДИ УОРХОЛ
Философия Энди Уорхола

148
Б МЕТАЛЬНИКОВ
Оттепель — время дебютов

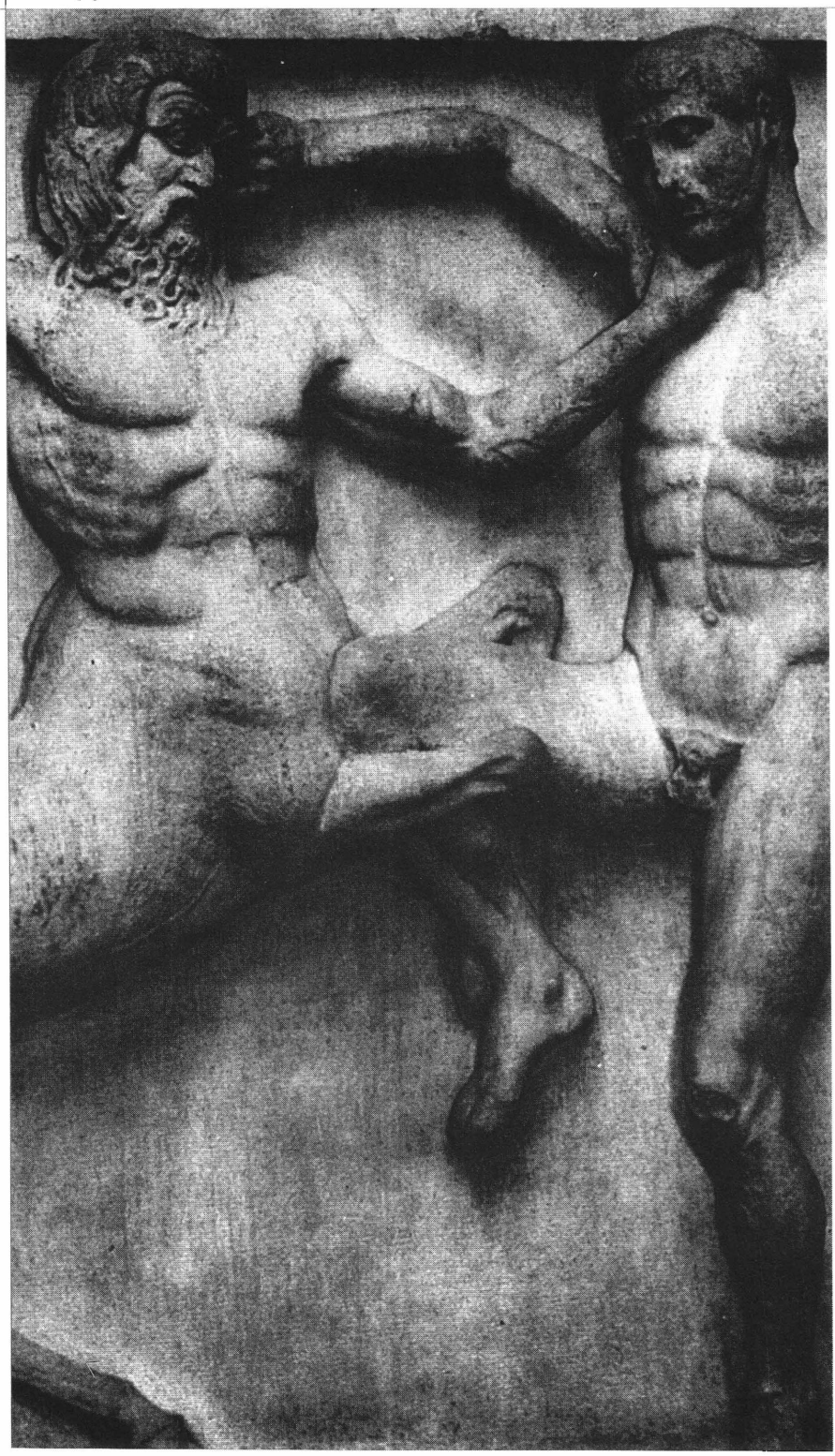
Ч Т Е Н И Е

161
МАЙКЛ КОРДА
Ослепительная жизнь

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Мифы, которые мы выбираем

Сегодня все чаще говорят о наметившемся возрождении отечественного кинопроизводства. Этот процесс сопровождается настойчивым и пока малоуспешным поиском сюжетных и жанровых моделей, привлекательных для массового постсоветского зрителя. Режиссеры, продюсеры и сценаристы стремятся открыть формулу коммерческого успеха, но глобальных, для всех очевидных удач на этом пути все еще не зафиксировано. Вот мы и решили обратиться к опыту создания отечественных бестселлеров, которые за последнее время сформировали весьма успешный книжный рынок. Появились популярные авторы, сложилась система жанров, выработан набор приемов, сюжетных ходов, способов описания нынешней действительности, привлекательных для широкого читателя. С полной отдачей работает в литературе и «эффект сериальности» — читателю хочется снова и снова возвращаться в придуманные авторами бестселлеров миры.

При ближайшем рассмотрении, впрочем, выясняется, что формирование постсоветской массовой мифологии — единый процесс, и начало его следует искать как раз на территории кинематографа. Потом, уже в условиях падения дорогостоящего кинопроизводства, он нашел для себя новое русло на литературных просторах. Именно в перестроечном кино возникла модель боевика, где бесстрашный герой в одиночку ведет борьбу с мафией, коррупцией и царящим вокруг беспределом. Именно на экране впервые были предъявлены зрителю образы коррумпированных чиновников, продажных милиционеров, бритоголовых качков-рэкетиров в спортивных штанах, чернуха, порнуха и другие прелести жанра, которыми переполнены ныне книги, повествующие о бесконечных приключениях «бешеных», «серых», «крутых», «слепых», «русских», «антикиллеров» и прочих героев постсоветской действительности.

На лавры первопроходца и в кино, и в области «криминального чтива» вполне может претендовать такой писатель, как Виктор Доценко. В 1988 году по его сценарию, в основе которого лежал его же роман «Срок для Бешеного», был снят фильм «...По прозвищу «Зверь». В 1992-м он поставил картину «Тридцатого уничтожить!» — один из самых популярных боевиков перестроечной поры. Затем, сняв в 1994 году фильм «Черные береты», Доценко ушел из кино. Дальнейшие приключения его героя — Савелия Говоркова (он же Бешеный, он же Рекс, он же Тридцатый) — развивались на страницах книг, выходящих ныне в издательстве «Вагриус» миллионными тиражами. Не исключено, что Бешеный в ближайшее время вновь появится на экранах уже в качестве героя масштабного телесериала.

Внимательно присматривается сегодня кино и к творчеству первой леди постсоветского детектива — Александры Марининой. Фирма «НТВ-кино» подписала контракт на экранизацию восьми ее романов (в качестве продюсера сериала выступит один из лидеров молодого поколения кинематографистов Валерий Тодоровский).

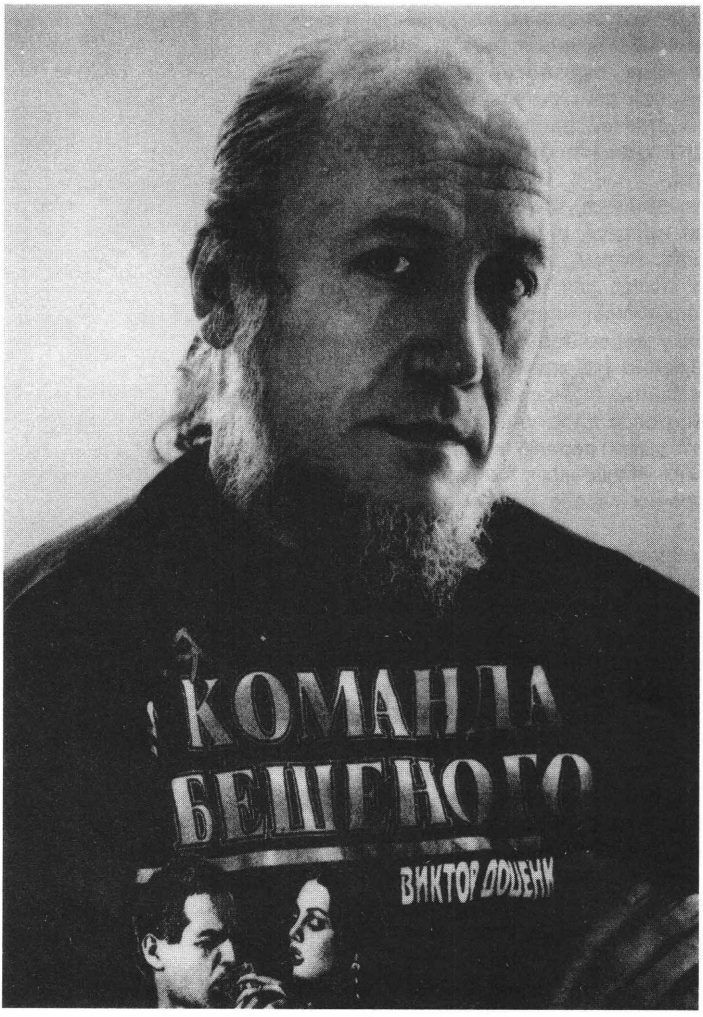
Чем же привлекают нынешнего читателя (и потенциального зрителя) отечественные бестселлеры? Какие герои, сюжеты, коллизии заставляют его сметать

с прилавков все новые и новые книжки в немыслимо ярких обложках? Чтобы ответить на эти вопросы, мы решили побеседовать с Виктором Доценко и Александрой Марининой и проанализировать более или менее внимательно художественный мир их романов. Кроме того, дабы ввести массовую беллетристику в пространство более широкой культурологической рефлексии, мы попросили высказать свою точку зрения на происходящее литературного критика Аллу Латынину и экономического обозревателя журнала «Эксперт» Юлию Латынину, являющуюся по совместительству автором ряда детективных и фантастических романов.

ВИКТОР ДОЦЕНКО:

«Я стараюсь писать, чтобы было интересно всем»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ



Наталья Сиривля. Виктор Михайлович, расскажите немного о прототипах вашего героя. Поначалу его называли «русским Рэмбо»: участие в войне, невозможность приспособиться к мирной жизни, конфликты с мафией — все это отчасти напоминает биографию героя Сильвестра Сталлоне. Дмитрий Певцов, сыгравший в фильме «...По прозвищу «Зверь», был даже внешне похож на Сталлоне. Но постепенно, особенно в последних романах, ваш герой начинает все больше походить на Джеймса Бонда. Он путешествует по миру, борется с разветвленной международной преступностью, в его арсенале появляются стреляющие авторучки и прочее хитрое оружие...

Виктор Доценко. Не могу сказать, что я сознательно ориентировался на названных вами персонажей. Да, Бешеный походил на Рэмбо, только он, честно говоря, покруче будет... Никакой Рэмбо не выдержит тех испытаний, которые выпали на долю Савелия Говоркова. Американская тюрьма по сравнению с нашей зоной — санаторий. И мафия наша гораздо опаснее американской. Биография Савелия — детдом, армия, Афганистан, плен, возвращение в перестроечную Россию — типична именно для нашей страны. Я сам знаю множество людей с похожей судьбой, и некоторые из них — например, Олег Вишне-

вецкий, владелец частного охранного агентства «Герат», недавно погибший, к несчастью, — появляются в моих книгах зачастую под своими собственными именами. Савелий Говорков представительствует от имени целого поколения афганцев — людей, прошедших войну и принесших в мирную жизнь свои представления о долге, о мужской чести, солдатском братстве и взаимовыручке.

Что же касается сходства с Джеймсом Бондом... В какой-то момент я почувствовал, что меня ведет мой герой, что ему становится тесно в пределах нашей страны, что его деятельность и его борьба принимают международный характер. И это не случайно: ведь нити отечественной политики, экономики и отечественной преступности тянутся далеко за рубеж. Один из главных противников Савелия — бывший генерал КГБ Рассказов, эмигрировавший в Юго-Восточную Азию и создавший подпольный наркосиндикат. Поэтому Савелий мчится то в Сингапур, то в Нью-Йорк, то в Женеву... Наша планета стала тесной, интересы разных стран неожиданно переплелись...

Н.Сиривля. Ваш герой помимо физической силы, блестящего владения приемами восточных единоборств, благородного характера наделен еще и парапсихологическими способностями. Он умеет читать мысли на расстоянии, заживляет раны и время от времени вступает в контакт с высшими силами в лице таинственного Учителя, который является чуть ли не посланцем из космоса... Почему вы решили ввести в свои романы такой вот мистический элемент?

В.Доценко. Ни для кого не секрет, что все то, что называется паранормальными явлениями, существует в действительности. Я и сам обладаю в какой-то мере такими способностями. Мои руки умеют не только держать перо, но и лечить людей. Я многим уже помог, причем, как и положено, бесплатно. Мой Учитель — не просто выдумка. В этом образе для меня соединились и Ванга, и Сингх, с которыми я общался.

В одной из книг рассказывается, откуда пришел Учитель. Эта история основана на реальных фактах. В 1946 году американцы сбили инопланетный корабль. Все инопланетяне погибли. Я предположил, что один из них остался жив. Это и был Учитель. Он долго искал землянина, которому смог бы передать часть своих знаний, потому что к полной информации Земля еще не готова. Так вот, он встретился с Савелием и научил его заживлять раны путем биоэнергетического воздействия, читать мысли и предвидеть какие-то глобальные катастрофы...

Вы, наверное, заметили, что мои романы — не просто развлекательное чтиво. Я часто ввожу в них свои размышления о жизни. Пытаюсь помочь людям советами. Может быть, это и привлекает читателя. В замечательной телепрограмме «Иванов, Петров, Сидоров...», которая, к сожалению, приказала долго жить, спросили как-то у одного бомжа: «Что ты читаешь?» Он говорит: «Ничего я не читаю». — «Да как же, вот книжка у тебя в руках?» — «А это... Это мы с друзьями скинулись и купили». (Он как раз читал «Срок для Бешеного».) — «Чем же тебе нравится этот писатель?» — «Он правду пишет». Вот это для меня высшее выражение читательской благодарности!

Н.Сиривля. А каков вообще круг ваших читателей? Вы знаете?

В.Доценко. Самое интересное, что социальный диапазон тут очень широк. Мой сынишка, который учится в первом классе, только и бредит: «Рекс, Рекс...» А недавно получил удивительное письмо от семидесятилетней женщины, грузинки, которая сорок лет живет в Сибири. Она пишет: «Как я счастлива, что могу читать ваши книги...» С удовольствием их читает и наш президент. С большим удовольствием... Кстати, на торжественном концерте, посвященном Дню милиции, я встретился с Черномырдиным и Лужковым. Черномырдин, поздоровавшись, сразу спросил: «Когда будет следующая книга?» — «Уже в издательстве». — «Тут же мне позвони, когда выйдет. Я за ней пришлю».

Я стараюсь писать, чтобы было интересно всем. Чтобы подростки могли подражать моему герою. Чтобы слабые мужчины, прочитав о нем, подумали: «Почему он может, а я нет?» Чтобы женщины, читая мои романы, научились разбираться, где настоящий герой, а где фуфло. Мне кажется, мои книги не обращены к какой-то одной категории читателей. Хотя Куликов, бывший министр, когда вручал мне премию МВД России, сказал: «Премия самому читаемому писателю в МВД». И действительно читают. Когда водители издательства

нарушают правила, они вручают гаишникам мою книгу, и их отпускают. А сколько раз мне самому приходилось вмешиваться, помогать людям, когда нужна была какая-то уступка со стороны представителей закона! Не то чтобы я звонил Куликову: «Анатолий Сергеевич, распорядитесь пожалуйста!» — такое и в голову не приходило. Но поговорить по душам с тем же самым лейтенантом, капитаном, от которого дело зависит, случалось не раз.

Мне кажется, мы не умеем разговаривать друг с другом. Когда научимся слушать своего собеседника, даже врага, — что-то изменится в нашей жизни. Нужно учиться не только слушать, но и соболезновать, относиться друг к другу добрее и осторожнее. Не ранить по пустякам. В своих романах я говорю об этом. Я рассказываю популярно, что такое стресс и как от него избавиться. Тебе наступили на больную мозоль, хочется рвать и метать, хочется всех убить. Я предлагаю свой способ, как вернуться в нормальное состояние. Стрессовая ситуация страшна своей сиюминутностью. Кажется, жизнь рухнула. Когда я хоронил Олега Вишневецкого, я рыдал просто не знаю как...

Н.Сиривля. Кроме Олега в ваших романах есть реальные персонажи?

В.Доценко. В принципе не очень много. Только те, кто оставляет в моей жизни какой-то след. Так в свое время появился Павел Грачев. В последней книге возник Анатолий Куликов. Когда я чувствую, что о человеке должны узнать мои читатели, я делаю его персонажем своих книг.

Н.Сиривля. В ваших романах не менее, чем герой, важен исторический фон. Рекс прошел Афганистан, августовский путч, Чечню... На основе какой информации вы это описываете?

В.Доценко. Мне часто задают этот вопрос. Была забавная ситуация, когда я делал фильм «Тридцатого уничтожить!». Один из рецензентов — полковник КГБ — прочитал сценарий и спрашивает: «Откуда вы знаете про эту базу?» Я говорю: «Какую базу?» — «Что вы дурочку валяете! Мы месяц назад накрыли в Казахстане такую точно подземную базу мафии». Он мне так и не поверил, что всю эту ситуацию я просто выдумал. Он считал, что меня на высоком уровне снабжают информацией, которую я использую для своих книг. Но это не так.

Работая над первой книгой «Срок для Бешеного», я действительно опирался на свой тюремный опыт (в начале 80-х годов, начав писать книгу об афганцах, я оказался в заключении по сфабрикованному обвинению в изнасиловании), летал в Афганистан, общался с криминальными авторитетами, с сотрудниками МВД... Мне не хватало материала, и я впитывал, впитывал все, что можно. А сейчас я постарел, поднабрался жизненного опыта. Только когда речь заходит о местах, где не был, я стараюсь поехать и все увидеть собственными глазами. Недавно летал в Сингапур, в Америку, даже побывал в камере тюрьмы Райкерс-Айленд...

А в основном я читаю прессу, смотрю телевизор и анализирую, как врут там, как врут здесь... Часто даже предугадываю какие-то события. Я пытаюсь быть правдивым и кое-кому это не нравится. С моей последней книгой «Охота Бешеного» произошла вообще криминальная история. Когда стало известно, что я решил писать про Чечню и собираюсь послать туда своего героя, мне стали угрожать по телефону. Слава Богу, у меня телефон с определителем, и все номера, с которых мне звонили, я аккуратно записывал. И вот, когда книга была готова, целиком набрана на компьютере и оставалось лишь внести небольшую правку, компьютер исчез. Я редко выхожу из дому. Даже мои телевизионные интервью практически все записаны в этой квартире. Так вот, эти мерзавцы выждали, когда я ушел ненадолго, и вломились, высверлив замок. Возвращаюсь — квартира вскрыта. Во мне все похолодело. Ну, думаю, голые стены! Но ни одной вещи не тронули, забрали только компьютер. Я, конечно, тут же связался со своими ребятишками-афганцами из «Герата», дал им все телефоны. Через два дня они мне компьютер вернули.

Н.Сиривля. Кто же это был?

В.Доценко. Я, откровенно говоря, не знаю. Ребята сказали: «Зачем тебе голову забивать? Там уже все в порядке, люди в больнице лежат...» Но это, конечно, чеченский след. То ли сами чеченцы, то ли наши, заинтересованные в том, чтобы там сохранялась нестабильная обстановка. Потому что в своей книге я пытаюсь показать, что это не русский народ воевал с чеченским народом. Войну затеяли

люди, для которых деньги и власть значат больше десятков тысяч человеческих жизней. Я открытым текстом говорю о том, что некоторые российские банкиры финансируют чеченских боевиков.

Н.Сиривля. Герои ваших книг совершают подвиги во имя государственных интересов. Но почти всякий раз выясняется, что коррумпированное государство в этом совсем не заинтересовано. Реальная ситуация вступает в противоречие с законами жанра, где положительный герой должен побеждать и всегда добиваться поставленной цели. Как вы думаете обходить это противоречие?

В.Доценко. Я вам уже сказал, что герой ведет меня за собой. Я не знаю, куда он меня приведет.

Н.Сиривля. Очевидно, вы склоняетесь к тому, что должен быть создан какой-то законспирированный отдел или частный фонд, цель которого — восстанавливать справедливость помимо официальных органов правопорядка...

В.Доценко. Сомневаюсь. Не думаю, что мой герой станет обходить закон и решать, кто достоин жить, а кто нет. Хотя он готов убивать, страна подготовила. Но вы, наверное, заметили, что Савелий переживает даже когда приходится убивать заведомого убийцу. Мой герой только тогда поднимает руку на человека, когда смерть угрожает либо ему, либо кому-то из его близких. Более того, если есть возможность не убивать, а отдать преступника в руки закона, он делает это. Так было, например, с Воландом, которого он привез под окна КГБ и оставил там. Естественно, что у Савелия бывают срывы: сколько можно! Тогда он переступает грань, а потом раскаивается. Но в целом ему присуще чувство высшей справедливости. Недаром его воспитал Учитель, и в критических ситуациях он подсказывает Савелию, как поступать.

Мой герой владеет высшими знаниями, но не может раскрыть людям то, что ему рассказал Учитель. Его не поймут. Поэтому он обречен на одиночество. Женщины, в которых он влюбляется, погибают. По законам жанра он вынужден оставаться одиночкой. При этом он контактирует с государственными структурами — нельзя же в полном вакууме существовать. Один в поле не воин, в одиночку нельзя бороться с организованной международной преступностью. Это же гидра: срубаешь одну голову, вырастает вторая, третья. В общем, на его век работы хватит.

Меня часто спрашивают: как долго будут продолжаться приключения Бешеного? Отвечаю: столько, сколько читатель будет им интересоваться. Как только интерес к нему пропадет, герой погибнет.

Но пока до этого, слава Богу, далеко. Читательский спрос не иссякает, и я пишу каждый год по две книги. Пишу очень быстро. Потеря пяти лет, проведенных в тюрьме, меня сильно подхлестнула, и я стараюсь наверстать, догнать упущенное время. За десять лет я написал восемь романов, три сценария, снял два фильма, но мне все кажется, что я еще не догнал. Правда, когда встречаешься с коллегами, они удивляются: «Господи, сколько ты пишешь!» Мы отдыхали как-то с Сашей Кабаковым, замечательным писателем, я взял работу с собой, спрашиваю: «Саша, а ты что же?» Он говорит: «Да в последнее время как-то не пишется». У меня такого не бывает. То есть «не пишется», пока я не оброс материалом, не выстроил все в голове. Я долго раскачиваюсь. Когда начинаю роман, думаю: «У меня еще так мало материала! Как же я четыреста страниц напишу?» А когда влезаю в работу, где-то со второй трети книги с ужасом понимаю, что мне не вместить всего...

Сейчас у меня уже практически сложилась новая книга. Сюжет будет связан со смертью Олега. Я уверен, что она не случайна. Меня настораживает, что незадолго до гибели Олега сотрудники агентства «Герат» столкнулись с прямым противодействием государственных чиновников, которые требовали с различных частных компаний непомерную мзду. Олег созвонился с этими людьми и сказал: «Эти фирмы находятся под нашей охраной и будут платить только согласно закону». Вскоре его не стало... Я как предчувствовал, посвятив Олегу свою предыдущую книгу «Охота Бешеного». Надо же, пройти пять лет Афганистана, поработать в Чернобыле, поставить на ноги фирму и погибнуть в мирное время от рук каких-то подонков! Вот о таких людях, готовых в любой ситуации выполнять свой долг до конца, я и пишу.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

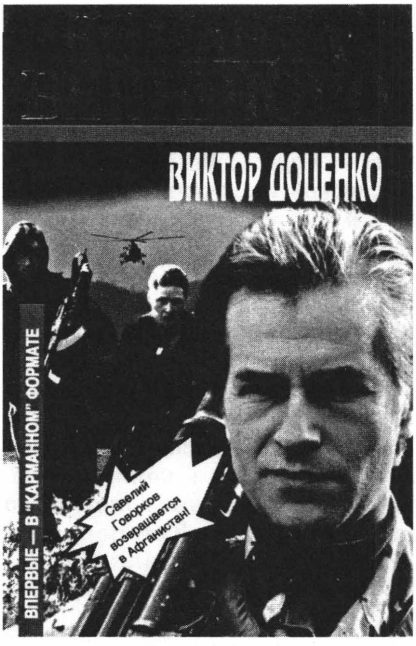
Мир, принадлежащий мужчинам

Виктор Доценко — один из основоположников жанра боевика с продолжением, повествующего о приключениях супергероя на фоне постсоветской действительности. Одиссея центрального персонажа его книг Савелия Говоркова отчетливо делится на две части. Первая — история героической адаптации солдата-афганца к неузнаваемо переменившейся жизни. Вернувшись на родину, Савелий постоянно попадает во всевозможные переделки: он оказывается то в тюрьме, то на засекреченной базе мафии, то в лапах организаторов подпольных гладиаторских боев... Разбираясь со своими обидчиками, Савелий наводит ужас на организованную преступность, одновременно зарабатывает авторитет у классических криминальных «авторитетов» и привлекает к себе заинтересованное внимание КГБ-ФСБ.

Во второй части герой окончательно находит свое место в социальной реальности, став под знамена всемогущих органов. Бывший «вольный стрелок» начинает целенаправленно выполнять секретные поручения наших, а иной раз и американских спецслужб: золотишко перевезти, ликвидировать какого-нибудь маньяка или чеченского командира. Что Родина прикажет... Сюжетные ситуации при этом странным образом повторяются. В романе «Месть Бешеного» герой снова оказывается в тюрьме (как в «Сроке для Бешеного») и снова взрывает хорошо оборудованную базу мафии (как в «Тридцатого уничтожить!»). В «Награде Бешеного» он вновь вступает в поединок с Роботом Смерти, которого победил в романе «Возвращение Бешеного». В последней книге «Охота Бешеного» герой собирает команду для выполнения опасной операции, как уже было в «Команде Бешеного». Проверенные сюжетные ходы просто накладываются на новые исторические реалии: августовский путч, поиски «золота партии», Чечня...

Само собой, герой постоянно дерется, стреляет, скрывается от преследователей, разрабатывает хитроумные операции, проявляя при этом чудеса отваги, изворотливости и героизма. Он равнодушен к карьере, не интересуется деньгами, меняет подруг почти так же часто, как Джеймс Бонд. И хотя у Савелия есть невеста — девочка Розочка, мирно подрастающая за океаном, единственные по-настоящему близкие ему люди — «названый братишка» Андрей Воронов, с которым Савелий побратался еще в детском доме, генерал ФСБ Богомолов, отставной генерал Говоров и «ребятишки» из охранного агентства «Герат», возглавляемого бывшим афганцем Олегом Вишневецким. Словом, Бешеный — типичный рыцарь плаща и кинжала, то бишь автомата и камуфляжа, утверждающий в невнятной штатской действительности чистые идеалы мужского военного братства.

Успех романов Доценко объяснить достаточно сложно. Литературные их достоинства близки к нулю, во всяком случае они написаны гораздо хуже, чем книги А.Бушкова, А.Марининой, Э.Тополя и других популярных писателей. Практически полное отсутствие метафор и прочих художественных изысков. Казенный, суконный язык, бытующий в среде работников силовых ведомств, скрашен лишь блатным жаргоном и казарменными шуточками типа: «Будь у бабушки дедушкин болт, это была бы не бабушка, а дедушка». (Навязчивое внимание к мужскому органу — одна из ярких особенностей стиля. Количество слов, используемых автором для обозначения этой части тела — «боевой меч», «прибор», «инструмент», «перенапряженная плоть», «возбужденный член» и т.д., — просто поражает на фоне общей лексической бедности языка.) И это не стилизация, а способ изложения мыслей и чувств, органически присущий автору, как и его героям. Любые попытки Доценко дать персонажам специальные речевые характеристики, заканчиваются, как правило, плачевно. Если на стра-



Сначала Никита замер в предвкушении сладострастного момента Приближения Истины, как он это называл, но, по мере того, как его длинный «инструмент» входил в нее все глубже и глубже, он вдруг почувствовал необъяснимый страх. Еще ни разу его член не заглатывали так глубоко. В какой-то момент ему показалось, что он сейчас лишится своего орудия. Ему захотелось вырваться, покинуть поле боя, но потом, когда его плоть полностью исчезла во рту Милы, он ощутил такое приятное, не испытываемое ранее блаженство, что благодарно погрузил свои руки в нижние губки девушки, и она, отвечая на эту неожиданную нежность, потянулась к нему навстречу, заставляя все глубже погружаться в себя...

Бондарь вдруг вспомнил, что Уоркер один пистолет спрятал в брюки. Дальше все было как в замедленном кино — Бондарь вдруг бросился на Бешеную Акулу. Не ожидая от него такой прыти, Уоркер даже не пытался отразить нападения: он нелепо взмахнул руками, и они оба сорвались в пропасть. Падая, Бондарь случайно нажал на спусковой крючок и сумел захватить с собой на тот свет еще одного человека: шальная пуля снесла полчерепа одному из агентов Мастера...

Виктор Доценко. «Команда Бешеного»

ницах романа появляется, например, иностранец, едва говорящий по-русски, можно быть уверенным, что уже в следующей главе он обнаружит поразительные успехи в языке. Увлекшись интригой, Доценко просто забывает о том, что этот персонаж «плохо знает русского языка».

Еще одна особенность стиля — навязчивое описание невербальных реакций, сопровождающих каждую реплику персонажей. Всякое слово герои произносят либо «вскочив», либо «поморщившись», «со слезами умиления на глазах» или «глубокомысленно подняв палец». Обилие подобных ремарок превращает диалог в общение буйнопомешанных. Ясно, что с передачей тонких душевных движений у Доценко большие сложности. Гораздо лучше удаются ему описания физических действий — драк, перестрелок, погонь, поединков... Сказывается, вероятно, режиссерское пространственное мышление[1]. Автор видит то, о чем пишет.

Особое место занимают эротические сцены, являющиеся своего рода «фирменным знаком» романов про Бешеного. Зачастую они возникают без всякой сюжетной необходимости, автор просто решает остановиться и побаловать клубничкой себя и читателя — нельзя же героям только совещаться и воевать! Здесь перед нами чисто мужское отношение к сексу с обязательным описанием размеров и состояния «перенапряженной плоти», от одного вида которой партнерша немедленно приходит в экстаз. Часто встречаются и групповые комбинации, воссозданные подробно и со знанием дела. Причем оргиям в баньках и на загородных виллах предаются у Доценко как отрицательные, так и положительные персонажи, что не мешает положительным нежно любить своих верных подруг.

Что касается жизненных реалий, то в ранних книгах, как, скажем, «Срок для Бешеного», еще присутствует сколько-нибудь достоверный социально-бытовой фон. Потом описания становятся все более условными и стандартными. Нельзя сказать, что политические события, происходящие в стране, совсем не волнуют автора и его героев. Но в изложении Доценко, за вычетом публицистических общих мест, они приобретают довольно фантастические очертания. Так, августовский путч предстает следствием масонского заговора, а война в Чечне вызвана происками московских банкиров, мечтающих взорвать Москву руками

[1] В Доценко закончил режиссерский факультет ВГИКа в 1976 году — *Прим. ред.*

чеченских террористов. Автор сознательно придерживается «теории заговоров», это подпитывает энергетику жанра и позволяет не углубляться в дебри реальной политики.

Главными противниками Савелия Говоркова и его друзей оказываются две мощные и разветвленные организации — международный наркокартель, возглавляемый беглым генералом КГБ Рассказовым, и пресловутый Орден, запустивший щупальца в высшие структуры российской государственной власти. Поэтому Бешеному и его покровителям из ФСБ приходится все время держать ухо востро и действовать, опасаясь «утечки», в условиях глубочайшей конспирации. Они защищают интересы государства, но как бы втайне от самого государства. При всей лояльности Доценко к Президенту и силовым министрам Грачеву и Куликову, он демонстрирует в своих романах не столько «слаженную работу органов», сколько «подвиг разведчика» в тылу врага.

Болезненную проблему этических и юридических санкций — кто, собственно, определяет, что можно, чего нельзя, кого карать, кого миловать — Доценко решает чрезвычайно оригинальным способом. Он наделяет героя особой «верой», позволяющей ему избегать нравственных ошибок и компромиссов. Источник этой веры — общение с Учителем, восточным монахом, который спас Савелия, когда тот был в плену, и обучил неземной мудрости. В ответственные моменты Учитель диктует герою, как поступать. Эти места в книгах Доценко выделены особым шрифтом, дабы отделить волю Высшего Существа от человеческих мыслей, дел и поступков.

Эта мистическая составляющая, собственно, и позволяет автору создать образ идеального положительного героя, являющегося носителем абсолютного Добра и космической Справедливости. Савелий не просто один из мужественных людей в погонах или без, привыкших к оружию и крови и растерявшихся, утратив высшего гаранта справедливости в лице государства. Савелий — Герой с большой буквы. Он на порядок умнее, сильнее и благороднее обычных людей; женщины от него просто сходят с ума; сконцентрировавшись, он может одним движением руки вырвать у врага сердце. Но главное — он знает «как надо».

В подобных романах других авторов герои тоже сильны, выносливы, виртуозно владеют оружием и побеждают толпы врагов. Но они ходят по земле и неизбежно вязнут в мутной действительности. Отвечая силой на силу, преступая закон, они становятся неотличимы от своих врагов и мучительно пытаются оправдать себя, сваливая вину на бездарный режим. Их мужской мир, где все проблемы решаются выстрелом и кулаком, четкой организацией «своих» против «чужих», слишком узок, чтобы вместить бесконечно усложняющуюся реальность. Доценко расширяет этот мир до масштабов Вселенной. Он предлагает своего рода наркотик, интеллектуальную и нравственную анестезию. Идентифицируясь с его героем, эти люди могут оставаться такими, как есть, со всеми своими привычками, представлениями, языком, любимыми мифами, и при этом чувствовать себя правыми. И что самое замечательное, автор начисто лишен рефлексии, позволяющей заметить, что концы с концами в его построениях не всегда сходятся. Главное верить! Это позволяет наслаждаться жизнью, трахать баб, выпивать с друзьями, любить Родину и вспоминать, как брали афганские кишлаки и мочили чеченских командиров, не испытывая никаких угрызений совести.

АЛЕКСАНДРА МАРИНИНА:

«Я оптимистка»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н.СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. Читателю, озабоченному «правдой жизни», интересно, насколько биографически близки вам обе ваши героини — оперативник Настя Каменская и писательница Татьяна Томилина.

Александра Маринина. Биографических совпадений не так уж много. С Настей у меня общее только то, что мы обе закончили юрфак, после этого надели погоны и пришли на службу в МВД. На этом совпадения кончаются. Настя училась в физико-математической школе, а я в английской, Настя очень долго не выходила замуж, хотя у нее был друг — верный Леша, я вышла замуж очень рано, в восемнадцать лет. Первый брак мой длился всего четыре года, и мы расстались с мужем нормально и без скандалов. То есть тут совершенно ничего общего. Что же касается второй героини, то она из Питера, а я там жила в детстве, но никогда не работала. Татьяна тоже закончила юрфак, но работает следователем. Я следователем не была никогда, как и оперативником. Она без конца выходит замуж, что мне тоже абсолютно не свойственно... То есть в смысле биографии — общего практически ничего нет. Общее может быть лишь в складе характера, в складе мышления...

Н.Сиривля. В своих романах вы постоянно используете один и тот же эффектный прием: прежде чем Настя углубится в решение какой-нибудь из своих любимых интеллектуальных задачек, вы описываете ее физическое самочувствие: плохие сосуды, озябшие ноги, страстное желание закурить или выпить кофе... Это позволяет читателю идентифицироваться с героиней на психофизическом уровне и усиливает удовольствие от разгадывания интеллектуального ребуса. Вы намеренно конструируете этот набор физиологических ощущений или...

А.Маринина. Нет, это все мое. У меня действительно плохие сосуды, низкий тонус, всегда пониженное давление. Я так же, как и Настя, патологически ленива во всем, что не касается сидячей работы. Мне лень двигаться, ездить куда-то, перемещаться... Сейчас, когда не нужно ходить на службу, я вообще по пять-

шесть дней не вылезаю из дому. Слава Богу, муж приносит продукты, сигареты... А за столом могу сидеть сутками: писать, анализировать, составлять таблицы, графики. Для меня в этом — ни с чем не сравнимое наслаждение.

Я ведь пятнадцать лет проработала в Академии МВД. Потом я перешла с научной работы на административную — в Московский юридический институт МВД России на должность заместителя начальника отдела. Три года там проработала и теперь подала рапорт на пенсию. Я считалась очень успешным криминологом, одним из сильнейших аналитиков в нашей системе. В этом смысле, конечно, Настя списана с меня. Мне тоже знаком этот азарт, странное чувство в области солнечного сплетения, когда о чем-то догадываешься и вдруг теряешь. Начинаешь крутить и так и сяк, вспоминать, о чем думала до этого, какие бумажки смотрела. Сидишь, сидишь, пока наконец до тебя не дойдет. Особенно, когда в таблицах что-то не сходится, допущена какая-то ошибка...

Н.Сиривля. А вы занимались, как Настя, переводами детективных романов?

А.Маринина. Детективных — нет. Я переводила научную литературу. Еще в университете начала этим подрабатывать, сами понимаете, стипендия маленькая...

Н.Сиривля. Когда у вас возник интерес к детективному жанру?

А.Маринина. Детективы я люблю с детства! Мое детство — это середина 60-х. Появившийся тогда восьмитомник Конан Дойла весь у меня был зачитан до дыр. Так же, как книги из начавшей тогда выходить серии «Зарубежный детектив».

Н.Сиривля. И кто из авторов детективов вам близок?

А.Маринина. Жапризо. Хотя он, конечно, жуткий эстет, это меня раздражает. Но психологии там — просто выше крыши. Это мне нравится. Там нет никакой крутизны, разборок на крышах, в подвалах с крысами и т.д. Еще — Эд Макбейн, профессиональная кухня 87-го полицейского участка. Очень люблю. Конечно же, Сименон! Когда меня называют «русской Агатой Кристи», я думаю: «Настанет ли когда-нибудь время, когда меня назовут «Сименон в юбке»?» Сравнение с Сименоном было бы мне чрезвычайно лестно.

Н.Сиривля. А из наших авторов?

А.Маринина. Наши авторы не обсуждаются. Я не хочу ни с кем портить отношения.

Н.Сиривля. Но если не называть имен: какие модели детективов, триллеров, боевиков вам любопытны?

А.Маринина. Триллеры и боевики — это не для меня. Когда я начинаю читать и на пятой странице обнаруживаю, что кто-то «уткнулся в волосатую мошонку», — я закрываю книгу. Нет, нет, нет. Я люблю классический детектив, где есть загадка, сложные отношения, драмы, препятствование разгадке... К сожалению, мне кажется, что в современном российском детективе... Может быть, есть такие авторы, но они мне до сих пор как-то не попадались...

Н.Сиривля. А когда вы начали писать?

А.Маринина. Смотря что? Стихи, например, пишу с детства, а детективы — совсем недавно, с 1991 года.

Н.Сиривля. Почему вы вдруг решили писать детективы?

А.Маринина. А ради интереса! Попробовать, что получится.

Н.Сиривля. Мне показалось, что для ваших романов характерна определенная тематическая эволюция. В начале 90-х вас еще интересовали реалии политической и социальной жизни: мафия, коррупция, разборки между различными государственными структурами... А в последних романах вы все дальше уходите в сторону сугубо частных человеческих драм и конфликтов. Это так?

А.Маринина. Нет, это не так. Политические разборки меня вообще никогда не интересовали. Единственная книга, имеющая отношение к политике, — «Не мешайте палачу». Это был эксперимент. Я, честно говоря, не хотела ее писать. Политика меня не волнует, я не читаю газет, ни во что не вникаю... Но тогда началась предвыборная президентская гонка, и мой друг, бывший начальник, ныне литературный агент, уговорил меня: «Ты посмотри, сколько там интересного происходит, напиши, попробуй!» Я попробовала, и всё. Это единственная моя вещь, где есть хоть какая-то политика. Все остальные мои книги исключительно про личные драмы.

Психологические коллизии — ревность, месть, неразделенная любовь, отношения с детьми, родителями, любовниками, чувство зависти, комплекс профес-

сиональной неполноценности — для меня не в пример интереснее. Вот сейчас я пересмотрела фильм Формана «Амадей», и меня страшно увлек феномен Сальери — то как он приходит к Моцарту в дом, трогает его вещи, слушает его музыку... Зависть, всепоглощающая страсть, способная лишить человека сна и толкнуть на преступление. Я думаю использовать эту коллизию в своем следующем романе.

Н.Сиривля. Иными словами, в основе ваших романов всегда лежит некая психологическая коллизия, на которую уже накручена криминальная интрига. Это, вероятно, и привлекает публику.

А.Маринина. Будем надеяться, что да.

Н.Сиривля. Складывается впечатление, что успех ваших книг связан с тем, что они позволяют читателю отвлечься, я не говорю от «подлинной реальности», но от того образа реальности, который предлагают средства массовой информации. Когда читаешь газеты, кажется, что наш человек лишен частной жизни и целиком встроен в патологическую социальную систему. Вы сознательно стараетесь переключить внимание с общего на частное.

А.Маринина. Вы знаете, я вообще ничего не делаю сознательно. Просто пишу то, что мне самой хотелось бы прочитать.

Н.Сиривля. Вы экспериментируете с разными жанрами, вводите, например, в свои романы элементы научной фантастики...

А.Маринина. Нет, у меня вообще нет фантастики. Все основано на реальных научных исследованиях.

Н.Сиривля. А в романе «Иллюзия греха»...

А.Маринина. Понимаете, медицинские эксперименты в области евгеники ведутся по всему миру — во всяких секретных лабораториях и сумасшедшими одиночками. Люди так или иначе пытаются воздействовать на генетическую природу человека, хотя внушительных успехов никто пока не добился. У моего героя доктора Волохова тоже пока не очень все получается. Его дети, обладающие исключительными способностями в одной области, совершенно беспомощны в других. Ира — феноменальный солдат, но у нее полностью разрушена иммунная система. Остальные дети — вообще инвалиды. Так что ничего выходящего за рамки современных научных достижений я в этой книге не описала.

Н.Сиривля. Очень часто главными злодеями в ваших книгах оказываются сверходаренные, неординарные люди — врачи, режиссеры, экстрасенсы... Вы действительно считаете, что чрезмерная одаренность ведет к социально девиантному поведению?

А.Маринина. Нет, конечно. Просто одаренный человек способен придумать неординарное преступление, которое интересно будет раскручивать. Моя героиня Настя Каменская — специалист по разгадыванию изощренных интеллектуальных загадок. Расследование какого-нибудь заурядного бытового убийства ей не интересно. Читателям, я думаю, тоже.

Н.Сиривля. Вы используете в своих романах реальные уголовные дела?

А.Маринина. Нет, никогда. Но иной раз я использую реальные жизненные ситуации. «Иллюзия греха», например, выросла из заметки в «Московском комсомольце» о том, что мать выбросилась из окна с тремя детьми, а старшая девочка при этом успела убежать и спрятаться у соседей. Я стала думать не о том, почему мать выбросилась, а о том, что должен чувствовать ребенок, вдруг, да еще таким трагическим образом, лишившийся семьи и оставшийся круглым сиротой. Мне была интересна девочка, и, собственно, ради образа Иры Терехиной я написала всю книгу. Это к вопросу о том, как рождается сюжет. Для усиления драматизма я придумала еще, что мать и младшие дети остались живы, и девочка получила на свою шею четырех инвалидов.

Н.Сиривля. Преступления, которые вы описываете, как правило, весьма экзотичны: сумасшедшие ветераны, состоящие на службе у мафии, убивают кинозвезд на фестивале по «черному списку» («Черный список»), подпольная кинофабрика снимает фильмы с настоящими убийствами («Игра на чужом поле»), загадочный фонд психологической поддержки последовательно сводит людей с ума («Я умер вчера») и т.д. Может быть, вы, следуя законам жанра, намеренно прибегаете к такого рода изощренным, многоходовым комбинациям, поскольку действительные преступления, в изобилии совершаемые сегодня, эффектному аналитическому раскручиванию не поддаются?

А.Маринина. Ну почему же... Аналитическому разгадыванию поддается в принципе любое преступление. Более того, есть преступления, которые невозможно раскрыть никаким иным путем. Вот вам пример. Часто со страниц газет и с экранов телевизоров раздаются возмущенные крики: «Раскрываемость заказных убийств всего 12 процентов!» Господа хорошие, это огромная цифра! По идее должно быть ноль целых ноль десятых. Заказное убийство сконструировано так, что по уликам его раскрыть невозможно. Только аналитическим путем, тщательно исследуя, кому это выгодно.

Н.Сиривля. То есть любое преступление можно раскрыть, только доказательств для суда найти невозможно...

А.Маринина. Это другой вопрос.

Н.Сиривля. На фоне других детективов, где герои — милиционеры, отчаявшись побороть преступников законным путем, запросто используют пытки, шантаж, угрозы и т.д., в ваших книгах поражает совершенно ювелирный характер оперативной работы. Не только отдел по борьбе с тяжкими насильственными преступлениями, где служит Настя Каменская, работает, как часы, но и вся милиция в целом. В одной из книг ниточкой, приведшей к раскрытию преступления, становится тщательный обход гаражей, который не поленился провести участковый. Вы идеализируете ситуацию или преступления действительно раскрываются у нас таким образом?

А.Маринина. Спросите любого сыщика, и он вам скажет, что раскрытие преступления — почти всегда, на девяносто процентов, случайная вещь. Просто повезло: нашли свидетеля, он что-то видел, вспомнил, оказался на месте... Но, ради того чтобы обнаружить и использовать эту случайность, нужна добросовестнейшая, кропотливая работа: всех обойти, всех опросить, правильно задавать вопросы... На этом все держится. И в милиции, безусловно, есть такие люди, правда, в основном старой школы. Молодых почти нет, к сожалению.

Н.Сиривля. Сюжеты многих популярных сегодня романов и фильмов свидетельствуют о том, что в общественном сознании практически размыта граница между законным и незаконным, между преступлением и естественным стремлением человека к самореализации...

А.Маринина. Вы имеете в виду, вероятно, фильм «Брат»...

Н.Сиривля. И его тоже.

А.Маринина. Здесь дело не в размытости границ... Речь идет о трагедии современных российских войн, в результате которых появляются такие вот мальчики. Добрый, тонкий, очень русский, очень душевный — пришел-таки попрощаться с этой чудовищной прошмандовкой-наркоманкой. Очень чистый: наркотики не пошли, тусовки ему не нравятся, ему нравится Вячеслав Бутусов, и он смотрит на него, как на икону... Но мальчик участвовал в военных действиях, и это убило в нем сострадание к чужой жизни. Он привык стрелять на поражение.

Я читала разные критические отзывы об этом фильме и специально посмотрела его, чтобы понять: неужели правда все, что о нем пишут. Мне кажется, критики просто не разобрались. «Фильм, вызывающий сочувствие к убийце...» — если он у вас вызывает сочувствие к убийце, это ваша проблема. А масса других людей воспринимает картину иначе. Она сделана не для того, чтобы вызвать сочувствие к убийце, а для того, чтобы показать, что бывает с чудесными, хорошими мальчиками, у которых достает силы духа сохранить в себе эту чудесность, но вот с одним дефектом... Это не фильм плохой. Это страна у нас такая. Которая мальчиков на войну посылает.

Н.Сиривля. Но ведь это связано не только с войной. Вообще вся система нынешних отношений — производственных, экономических, житейских — во многом основана...

А.Маринина. ...на насилии. Вы знаете, мой учитель психиатрии — он очень любил яркие формулировки, которые меня жутко раздражали, — как-то сказал: «Россия — это нация психопатов». Я завелась: «Почему ты так говоришь! Что это означает?» Он ответил: «А ты вспомни фильмы, на которых воспитывались поколения наших родителей, на которых воспитывались мы. Фильмы о героическом революционном прошлом, где самый главный положительный герой в острой ситуации, вместо того чтобы собраться и интеллектуально переиграть противника, рвет на себе тельняшку: «Давай, стреляй!» Это чисто психопатический

жест. Когда ты не можешь собрать мозги, не считаешь нужным это делать и отвечаешь бессмысленной агрессией на агрессию».

И мы на этом воспитаны. В нашем представлении герой — это человек, который может закатить в рыло или устроить истерику. Чудовищно, конечно. Недаром американцы сейчас плачут от русской мафии. Потому что у наших бандитов, перебравшихся туда, совершенно иные стереотипы, алгоритмы решения проблем. Американская мафия существует не один десяток лет и имеет свои традиции, каноны сосуществования с судебной и полицейской системой... Там, как правило, до последнего стараются договариваться, и только если нельзя договориться, начинают стрелять. А у нас никто даже не пытается договариваться. «Дай!» — «Не дам!» — «Ах так? Вот тебе, получай пулю!» Разговор закончен. Негибкие, неумные, не умеющие вести переговоры, недальновидные. Это наша беда. Что делать? Семьдесят лет советской власти нас так воспитали: дальновидное только политбюро, а все остальные должны слушаться. Собственная дальновидность никогда у нас не поощрялась.

Н.Сиривля. И вы видите перспективы выхода из этого психопатического состояния общества?

А.Маринина. Конечно! Может быть, перспективы не такие близкие, но они есть. Я вижу поколение молодых мальчиков, лет на пятнадцать моложе меня, — они уже другие. Они считают, причем умеют считать не только деньги, но и просчитывать варианты. Кстати, работа с компьютером очень в этом смысле дисциплинирует. А поскольку компьютером увлекаются сегодня все дети, начиная с десяти лет, это особым образом тренирует мышление. Компьютерные игры вариативны: сделаешь так, будет то-то. Дети учатся думать и предвидеть последствия.

Так что все будет. Может быть, не сразу, но мы научимся решать проблемы цивилизованно. Мы сейчас еще просто дикие. К тому же нас еще спаивают. Алкоголизированная, психопатизированная, не умеющая самостоятельно мыслить страна. И на нее вдруг еще обрушились деньги, которые у кого-то есть в огромном количестве, а у кого-то отсутствуют вообще. Это же психологическая травма, которую не каждый умеет пережить. Сейчас жуткий период. Но все наладится. Вырастут здоровые дети, устроится экономика, все будет... В этом смысле я оптимистка.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Женщина, которая гуляет сама по себе

Анастасия Каменская — майор милиции, работает оперуполномоченным на Петровке в отделе по борьбе с тяжкими насильственными преступлениями. Начальника этого отдела, Гордеева, подчиненные за глаза называют Колобком. На вид добродушный и склонный к полноте, Колобок на самом деле человек жесткий и в чем-то даже непреклонный. Например, он никогда не отдаст на растерзание начальству сотрудников своего отдела, которых сам любовно, сугубо в индивидуальном порядке набрал и воспитал, ценя в каждом некие уникальные качества.

В свое время он-то и вытащил Настю (она же — Ася, как Колобок ее любит называть) Каменскую из районного отделения милиции и посадил в отдельный кабинет на Петровке. Чем вызвал смешки и непристойные намеки, переходящие в сплетни об их «особых отношениях». Вообще Каменскую в коллективе сначала не приняли: расселась, как барыня, у компьютера, не умеет ни стрелять, ни бегать, не сидит в засадах, не ловит бандитов, только сочиняет какие-то теоретические схемы. Но после того, как благодаря таким «схемам» были вы-

числены и обезврежены несколько изощренных преступников, отношение к Насте резко изменилось.

Теперь ее связывают самые задушевные и доверительные отношения с сотрудниками отдела. С одиноким, любящим поддать Селуяновым, от которого ушла жена, не выдержав кошмара милицейских будней. С любвеобильным Юрой Коротковым, у которого, наоборот, кошмар дома, в крошечной квартире с детьми, женой и тещей. Юный оперативник Миша Доценко, чье неотразимое мужское обаяние позволяет «расколоть» любого свидетеля, по крайней мере женского пола, настолько уважает Каменскую, что единственный в отделе упорно называет ее по имени-отчеству. Впрочем, и в других отделах, где работают эксперты, и в конкурирующей команде следователей к Насте относятся тепло и нежно, охотно делают ей разного рода служебные одолжения, зная, что работает она не за страх, а за совесть, и никаких других интересов у нее в жизни нет.

Все эти вроде бы лишенные занимательности штрихи и подробности прочно оседают в памяти тех, кто прочел хотя бы два-три романа Александры Марининой. Ну, а того, кто пошел дальше, подстерегает опасность «подсесть на Маринину» гораздо более основательно. «Русскую Агату Кристи» запоем читают в метро, читают парикмахерши и вахтерши, но ею, немного стесняясь этого, зачитываются и многие представители «высшего света» в Москве и в Париже (разумеется, русском). Ее «собрание сочинений» в вульгарных карманных изданиях с мягкими корешками и плохо сброшюрованными страницами потеснило в иных квартирах тщетно предлагаемые теперь букинистам многотомные академические издания Ромена Роллана и Максима Горького.

Мысль как страсть

В наши дни можно сколько угодно призывать к возрождению положительного героя — в литературе или на экране. Жизнь не дает ну решительно никаких примеров, достойных восхищения и подражания. Значит, такого героя надо просто выдумать, сконструировать. Но и это оказывается непросто в условиях разрушенной мифологии.

Марининой удалось искомое. Не потому, что она литературно талантливее других или более лихо закручивает сюжеты (хотя надо отметить, что сюжеты увлекательны, а качество текстов, за некоторыми исключениями, для быстрого чтения вполне приемлемо). А потому, что она единственная, кто конструктивно правильно подошел к решению поставленной задачи.

Не имея в загашнике никакой готовой и работоспособной жанровой мифологии (от советского детектива за версту разит нафталином), Маринина начала выстраивать свою собственную. И образ главного сыщика сериала — Анастасии Каменской — вкупе с ее коллегами представила неким моральным оазисом посреди тотального криминала, предательства и цинизма.

Каменская тяжело переживает разгул преступности и коррумпированность структур власти, в том числе и милиции. Последняя, по ее понятию, есть не худшая, но и не лучшая часть общества, несущая все его пороки. В то же время Насте нечего делать в мире, где нет преступников. Ибо ее грызет одна, но пламенная страсть: разгадывать криминальные «задачки» которые для нее, как говорит один из сослуживцев, «слаще конфеты»

Самые мучительные для Насти дни – выходные и праздники, когда нельзя без уважительного повода прийти на работу Каменская настолько поглощена решением «задачек», что почти равнодушна к родным и близким, к бытовой и частной жизни, к отдыху и зарубежным поездкам, наконец, к сексу. Она не скучает по матери, годами живущей в Швеции, и хотя привязана к воспитавшему ее отчиму (тоже работнику милиции), ловит себя на том, что вовсе не переживает из-за фактического распада родительской семьи. Более чем спокойно ее отношение к Алексею Чистякову, верному поклоннику со школьных времен. Рыжий Лешка, превратившийся в профессора с международным именем, в течение долгих лет уговаривает Настю узаконить их отношения, но добивается успеха, лишь когда дарит ей желанный дорогой компьютер, позарез нужный для работы. Но дело совсем не в корысти. Просто Настя вдруг осознает, что Лешка

...Механик Володя по очереди крутил им пленки с дублями. Коротков вспомнил, что Каменская просила обратить особое внимание на тот самый дубль, который вызвал столько разговоров и искренних восторженных похвал.
– Черт его знает, Юрик, – задумчиво говорила она, – может быть, Вазнис не такая уж великая актриса. Просто она чего-то ужасно испугалась. Понимаешь? Она испугалась на самом деле, а не по сценарию. Отсюда и эта внезапная бледность, и посеревшие губы, и запавшие глаза. Посмотри повнимательнее, вдруг заметишь что-нибудь в кадре.
Поэтому Юра и попросил начать сразу с того дубля. Лицо актрисы заворожило его, на нем так отчетливо проступал нарастающий ужас, что Коротков совсем забыл в этот момент о просьбе Насти и не смотрел ни на что, кроме самой Алины. Экран погас, и тут только он спохватился.
– Давайте еще разок, – виновато попросил он...
Эпизод начался снова. На этот раз он старался не смотреть на актрису, внимательно вглядываясь во все, что попадало в кадр.
– Стоп! – закричал он. – Вот оно!..
– Ну что там? – спросил сгоравший от нетерпения Стасов.
– Она увидела Волошина. Знать бы только, почему она так его боялась?

Александра Маринина. «Посмертный образ»

понимает ее лучше всех на свете, раз предложил ей не поездку на Канары, а необходимый рабочий инструмент.

Иногда в порыве самокритики Каменская называет себя моральным уродом. Но это скорее своеобразное кокетство. Лукавство скрыто и в той характеристике, которую Маринина дает своей героине в плане внешности и бытовых привычек. В разных романах бесконечное число раз подчеркивается, что Каменская не уродлива, но и совершенно не красива — безликая «серая мышь», не способная привлечь глаз мужчины. Однако именно на этом «безликом» лице с бесцветными бровями можно «нарисовать» любое другое — лицо знаменитой французской кинодивы, например. И Настя (к тому же умеющая неузнаваемо менять голос, интонации, пластику) иногда пользуется этим даром хамелеона и выдает себя совсем за другую женщину — роскошную, вызывающую, сексапильную... Но это исключительно в интересах дела — милицейской интриги или конспирации. В обычной жизни Каменская не пользуется макияжем, русые волосы завязывает в девчачий «хвост», а свою вполне привлекательную стройную фигуру скрывает под простенькой и удобной униформой (джинсы плюс свитер), в то время как дорогие наряды, купленные Лешкой или присланные мамой из Швеции, пылятся на антресолях.

Столь же упорно подчеркивается, что Каменская «чудовищно», «фантастически» ленива. Она не только не умеет и не любит готовить, но ей трудно лишний раз встать из-за стола в маленькой кухоньке, где у нее (именно для того, чтобы не вставать) все лежит под рукой. Если Лешка задержится на научной конференции, не закупит продукты и не приготовит какой-нибудь шедевр кулинарии, Настя так и будет питаться бутербродами с огрызками сыра. Правда, у нее есть оправдание: Каменская не очень здорова, у нее больные ноги и плохие сосуды, поэтому она постоянно мерзнет, а утром не способна «завестись» без горячего душа; днем же ей помогает функционировать поглощаемый в лошадиных дозах растворимый кофе. Иногда, особенно в моменты стресса, она позволяет себе выпить бокал сухого мартини, но больше никакого алкоголя.

Что касается секса, то с Лешкой он, видимо, носит характер полудетской привычки. В романе «Стилист» жизнь сталкивает Настю с ее бывшим возлюбленным, писателем Соловьевым. Когда-то она была им не на шутку увлечена и сильно страдала, но все это в далеком прошлом и к «новой Насте» практически

не имеет никакого отношения. А случайное соитие с одним оперативником (еще до замужества) происходит и вовсе невразумительно: по служебному заданию им приходится ночевать в одной квартире, и среди ночи Настя, вдруг решившая очередную «задачку», на радостях зовет сослуживца, тот же истолковывает зов неправильно и пользуется тем, что девушка расслабилась и потеряла бдительность. На следующий день Настя даже слышать не хочет о том, чтобы еще раз остаться на ночь наедине со вчерашним партнером.

Этот эпизод достоин войти в хрестоматию постсоветской эротики. На новом витке, в разгар эротического бума, возрождается подавляющий природные инстинкты аскетизм. Инструментом подавления становится теперь уже не идеология, а чистый интеллект. «Мысль как страсть» — афористичная характеристика Сьюзен Зонтаг, данная совсем по другому поводу, оказывается идеально применима к Каменской. Точнее не скажешь.

Между прочим, в романах фигурирует еще одна героиня, на которую Маринина проецирует свою личность и свой женский тип даже скорее, чем на Каменскую. Это старший следователь Петербургского УВД Татьяна Образцова, печатающая детективные романы под псевдонимом Татьяна Томилина. По контрасту с Анастасией Татьяна — пышная блондинка с молочной кожей, третий раз замужем и даже умеет в свободное время приготовить картофельные пирожки с мясом. Правда, обычно она доверяет работу по хозяйству подруге Ирине, сестре своего первого мужа, с которой живет в одной квартире, и даже новое замужество не способно этот союз нарушить.

Это не единственная точка, в которой Каменская и Образцова-Томилина сближаются: первая эксплуатирует — разумеется, в хорошем смысле — Лешку, вторая Иришу. Между двумя женщинами существует более глубокая связь: Каменская — идеальная героиня романов Томилиной, читатели которых, по ее словам, «все женщины, а мужчины — после сорока. Приверженцы классического психологического детектива с интеллектуальной загадкой и без чернухи». Для юношеской аудитории в этих романах не хватает секса, мордобоя, погонь и головокружительных драк, а также хэппи энда. Последнее обстоятельство связано с тем, что в милицейской практике «абсолютной победы почти никогда не бывает».

Каменская любит порассуждать на абстрактные и жизненные темы: как раз отсюда проистекает недостаток динамизма. Она чересчур рациональна, и вложить ей в уста еще и рассуждения о тайнах писательского успеха было бы слишком. Выводя рядом с Каменской более земную и чувственную Томилину, Маринина отдает ей свою писательскую рефлексию.

Героиня безгеройного времени

При всем антиромантическом отношении Насти к мужчинам она не выглядит ни синим чулком, ни феминисткой. Ее равнодушие к сексу можно сравнить с равнодушием к другому объекту массового вожделения — деньгам и материальным благам.

Из своей однокомнатной квартирки на Щелковской Настя ездит на работу и обратно в переполненных автобусах и вагонах метро. При том, что боится вечером идти через пустырь и вынуждена иногда просить подбросить ее кого-то из сотрудников, кто «на колесах». При том, что не выносит духоты и часто пропускает поезд в ожидании следующего, более свободного. Хотя у нее фактически есть машина («подкаблучник» Лешка всегда готов предоставить свои «Жигули» любимой и нездоровой жене), и Настя умеет ее водить. Но не любит. Это ее прихоть, ее добровольный выбор.

Точно так же она игнорирует светские приемы, на которых блистает ее мать. Повод — лень краситься и одеваться. Причина — не хочется отвлекаться на пустяки от любимой работы. Со своими пятью языками, не считая зачатков шестого, венгерского, Настя давно могла бы уехать за границу с мужем (куда его неустанно зовут преподавать), но там нет Петровки. Если читающей публике, живущей в таких же спальных районах и ездящей в таких же забитых вагонах, импонируют Настин демократизм и бескорыстие, это еще не значит, что ее надо пожалеть. Странности этой чудачки придуманы Марининой еще и для того,

чтобы обеспечить своей героине надежную систему психологической защиты. Ее не посмеют унизить своим презрением даже те, кто причисляет себя к новой формации, «хай-классу», и не считает людьми тех, кто пользуется метро и носит что-либо, кроме «Армани» и «Версаче».

Такова Настя: имеет машину, а ездит в метро. Живет на мизерную зарплату, а в холодильнике у нее обычно лежит кусок дорогой буженины. И она, и ее милицейское окружение разительно непохожи на алчных омерзительных ментов, с которыми в жизни сталкивался каждый. И тем не менее хочется верить в эту сказку. Да и сказка ли это? А вдруг где-то в кулуарах Петровки затаился чудесный отдел, возглавляемый полковником Гордеевым? А по утрам в Измайловском парке раз в месяц, преодолевая свою лень, Настя Каменская и впрямь гуляет с другим генералом — Иваном Заточным?

С последним героиню тоже связывают «особые отношения» невероятной доверительности. Но и здесь не то, что вы думаете. Хотя Заточный, имеющий взрослого сына, не женат, а Настя обожает знаменитый особый взгляд его «тигриных глаз». Она вообще испытывает слабость к сильным пожилым мужчинам, среди которых даже один отъявленный, но «благородный» мафиози по фамилии Денисов.

Словом, и заметно идеализированные менты в мире Марининой (кого шокирует столь высокий штиль, просим не беспокоиться) имеют право на человеческие слабости. Даже преданный Лешка иногда устает от своей фанатичной подруги и бросается в объятия пышногрудых брюнеток, чтобы после нескольких часов интенсивного секса вернуться обратно, ибо с сексуальными брюнетками «не о чем говорить». Даже обожаемый Настей отчим не без греха и изменяет Настиной матери. Таковы последствия современного релятивизма и политкорректности. Единственное, чего не может быть, это чтобы Лешка или отчим (несмотря на однажды павшее на него подозрение) подвели, предали по большому счету, оказались нечисты душой и сердцем. Этого не может быть никогда. Таковы строгие законы романного мира Марининой.

Что касается самих сюжетов и среды, в которой они развиваются, здесь законы не столь строги. Ясно, что Маринина много читает, слушает и пользуется всеми возможными материалами и источниками, чтобы расширить поле действия. Особым ее вниманием пользуются опасные медицинские опыты, связанные с гипнозом, клонированием, зомбированием и все более тесно в последнее время пересекающиеся с политикой.

Вообще врачи у Марининой на особом подозрении. Так же, как издатели и киношники. Издательский мир она, естественно, знает хорошо, хотя и — занимательности ради — порой чрезмерно его демонизирует. Когда ту же самую операцию она производит с людьми кино, это получается как-то неумело и схематично. Не вступая в дискуссию о том, действительно ли кинематографисты на фестивалях поголовно погрязают в разврате и пьянстве, отметим, что картина получается не слишком убедительная. Этот мир писательница знает меньше, хотя он (как и мир телевидения, где ее романам рано или поздно предстоит вторая жизнь) явно ее интригует и немного отпугивает.

В заключение еще одно конспективное наблюдение. В качестве «гениев зла» у Марининой могут выступать и военные ветераны, и асы спецслужб, и члены президентской команды, и узники сталинских лагерей, и интеллигентные старушки еврейки. Так что трудно уловить в писательских конструкциях те или иные политические предпочтения. Зато, как правило, действует закон: злодей до последнего момента выглядит невинным или незаметным. Как добродушный хозяин коттеджа и образцовый отец, обернувшийся вдруг убийцей и держателем гомосексуального притона. А всё сила застарелых, годами копимых страстей — неразделенной любви, ревности, мести.

Страстей, недоступных, к счастью, Анастасии Каменской.

P.S. Я ни разу не видела Маринину ни в жизни, ни по телевизору и намеренно не стала читать ее интервью. Мне хотелось описать феномен исключительно на основе прочтения всех опубликованных на сегодняшний день романов Александры Марининой.

АЛЛА ЛАТЫНИНА — ЮЛИЯ ЛАТЫНИНА

Поиски жанра

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ Н. СИРИВЛЯ

Наталья Сиривля. В советские времена жанровая литература была у нас не в почете. Она существовала где-то на периферии литературной жизни, детективы и фантастику читала в основном инженерно-техническая интеллигенция, а народ пользовал многотомные романы-эпопеи, где были и любовь, и война, и всевозможные родственные коллизии, и «шпионские страсти»... Словом, все в одном флаконе. Сегодня романов-эпопей не стало, зато возникла целая индустрия массовых жанров — рынок заполонили любовные романы, детективы, боевики, фантастика... Поначалу это была в основном переводная продукция. Но в какой-то момент в бульварной литературе произошло то же, что в шоу-бизнесе: отечественный продукт решительно потеснил заграничный. Почему, как вам кажется?

Алла Латынина. Мне кажется, все очень просто. Сначала все набросились на американцев, потому что это круто, это лихо придумано. А потом поняли, что интереснее читать про свое. В книгах Марининой, Корецкого, Доценко, Незнанского и других есть реалии сегодняшнего дня, есть какая-то иллюзия современности: вот так мы живем, вот так у нас стреляют, такая у нас мафия. И получается, что авторы отвечают на запросы читателей... Потому издательства их раскручивают, вплоть до того, что, как говорят, на многих из них работает целая команда негров.

Юлия Латынина. Кто его знает. Вот, например, лучший современный мастер детектива Александр Бушков: у него настолько своеобразный слог, что я не могу представить себе человека, пишущего за Бушкова.

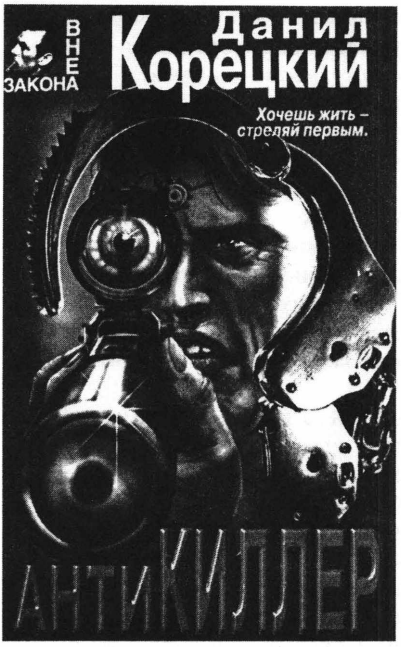
А.Латынина. А про Бушкова этого и не говорят.

Ю.Латынина. Вообще в чем преимущества массовой литературы перед элитарной? В ней есть динамичный сюжет, она обладает законченностью, обладает смыслом. Очень часто писатель выдает свое неумение построить сюжет за изображение бессмысленности жизни. Такое утомляет. В хорошей литературе сюжет должен быть одним из уровней сложности произведения. Не единственным, конечно... Массовый жанр — это как стихи: существует ямб, хорей, твердые правила рифмовки, которые, казалось бы, должны очень сильно ограничивать содержательность стиха. На самом деле, как доказала теория информации, происходит обратное — углубление смысла. Массовый жанр, будь то детектив или фантастика, тоже имеет свои четкие правила: убийство должно быть раскрыто, положительный герой должен восторжествовать... А главное: все должно иметь свой смысл. Этот массовый жанр (теоретически, чисто теоретически, подчеркиваю) имеет преимущество перед полностью аморфным квазиэлитарным повествованием, у которого нет ни границ, ни правил.

И, конечно, современная российская действительность, где даже солидные деловые газеты, вроде «Коммерсантъ-Дейли», сильно отдают желтизной, потому что вся экономика сплошь «желтая», ни в каком другом жанре, кроме как криминальном, объективно описана быть не может. Другое дело, что реальный детектив до решения этой задачи сильно не дотягивает. И даже у моего любимого Бушкова, который в принципе жизнь знает очень хорошо, можно найти досадный эпизод, когда сыщик обыскивает какой-то дом и находит там акции, кажется, Кангарского молибденового комбината. Это печально, потому что все российские акции на предъявителя существуют только в электронной форме, то есть найти акции как таковые нельзя. В бумажном виде их просто не существует.

Это, конечно, придирка, но, в общем, для меня все авторы очень четко делятся на тех, кто хоть что-то понимает в нынешней жизни, и тех, кто...

А.Латынина. ...высасывает сюжеты из пальца...



— Делятся, скандалят... Баркас от Шамана ушел. У воров тоже каша заваривается. Ездила недавно с одним, он рассказывал... А вот эти, ты их небось и не знаешь, Амбал, Валек, Ржавый — совсем оборзели! Ржавого убили, Вальку легкие продырявили, лучше бы Амбала, сволочь, завалили!
— А чего он тебе?
Федотова молча задрала юбку до пояса, ловко спустила трусы.
— Эй, ты чего?
— Смотри! — Она ткнула пальцем в бритый лобок, провела по внутренней поверхности бедер.
— Сигаретой жгет, падла! И у самого аж пена на губах — кайф ловит! Прижег — и залез!
На белом теле чернели следы ожогов.
— Оденься!
— Да знаю! — Она привела одежду в относительный порядок. — Конечно, смотреть противно! Я почти и не работаю, только в рот...

Данил Корецкий. «Антикиллер»

Ю.Латынина. Причем это очень жалко, потому что в России сейчас полно реальных сюжетов. Вот например: недавно ростовская ФСБ арестовала американца Ричарда Бирса. Его объявили шпионом на том основании, что он монтировал в Ростове спутниковую связь. Весь народ хохотал и рассуждал: идиоты ростовские фээсбэшники или они обознались, приняв сотовые телефоны за гранатометы? И почему-то никто не подумал, что Ростов и Краснодар — области, через которые идут все международные линии связи. То есть тот, кто будет контролировать ростовскую и краснодарскую телекоммуникационные системы, будет контролировать примерно сорок процентов российских международных звонков. Никто не подумал и о том, что похожая история была в соседнем регионе: там тоже шпиона арестовали, а представителя «Би Лайна» избили до состояния промокашки, после чего он убрался несолоно хлебавши. И что традиционная область, «крышей» над которой являются комитетчики, — это телекоммуникационный бизнес.

А.Латынина. Значит, они просто красиво убрали конкурентов?

Н.Сиривля. Гениальный сюжет.

Ю.Латынина. Очень часто, когда я пишу экономические статьи, сталкиваюсь с ситуацией, что не могу говорить о некоторых вещах, во-первых, потому что это, как сказали бы англичане, whear say, а во-вторых, юридически не доказано. Но именно эти вещи наилучшим образом характеризуют ситуацию. Например, заместитель генерального директора одного из крупнейших российских металлургических комбинатов очень любит кататься на джипе и при этом любит выпить. А гаишники делают так: они не его останавливают, естественно, а все другие машины. Перекрывают движение, чтобы он катался и не попал в аварию. Но как напишешь это в статье? Ведь протоколов задержания не имеется.

А.Латынина. А в романе — пожалуйста...

Ю.Латынина. Я думаю, каждый крупный экономический обозреватель время от времени испытывает потребность написать детектив.

Н.Сиривля. Мне кажется, тут есть чисто техническая проблема. Вы говорите, что закон жанра требует раскрытия преступления, во всяком случае, оно должно быть интеллектуально раскручено и доведено до полной прозрачности. Но мутный характер нашей экономики препятствует этому: огромное количество связей, воруют все, причины уходят в бесконечность и ни на чем локальном ос-

тановиться нельзя. Кроме того, что бы там ни нарыли, дело невозможно довести до суда, по крайней мере, до некоего удовлетворяющего читателя финала...

Ю.Латынина. Когда я говорю «раскрытое преступление», я имею в виду, что раскрыт механизм преступления и выяснено, преступление ли это вообще. Потому что в российской экономике (что-то мы все о российской экономике, а не о массовой литературе) все крадут у всех, но одни директора крадут у завода, а другие для завода...

Н.Сиривля. В общем, «темна вода во облацех»... Насколько я понимаю позицию Марининой, она сознательно уходит от всех этих экономических и политических коллизий, сосредоточиваясь на частных, личных конфликтах: любовь, ревность, месть. Здесь все обозримо, понятно, и такого рода преступление в самом деле можно раскрыть, как и требуют правила детективного жанра.

Ю.Латынина. По-моему, она просто не знает экономических и политических реалий...

А.Латынина. Мне кажется, Маринина нарушает и те законы, которые вроде бы признает над собой: законы классического детектива с психологической интригой. С сюжетом она по-настоящему не справляется. Вот, скажем, роман «Иллюзия греха»: женщина выпрыгивает из окна вместе с детьми — отличная завязка. Дальше мы ждем, что нам рационально и внятно объяснят, почему она это сделала и кто ее к этому подтолкнул, а нам объясняют, что некий врач вывел особую породу людей... И вот из-за того, что у нее дети-роботы, женщина их и повыбрасывала. У меня такое впечатление, что меня надули: пообещали раскрыть тайные пружины человеческой психологии, а предложили смесь ненаучной фантастики и досужих сплетен бабушек у подъезда. И почему читатель все это глотает?

Ю.Латынина. Честно скажу, я тоже ужасно не люблю Маринину, особенно ее последние романы. Я очень люблю Александра Бушкова, мне нравятся некоторые вещи Корецкого. «Антикиллер», несмотря на всю вульгарность, замечательная книга. Не исключено, что их будут читать в XXI веке, как мы сейчас читаем «Илиаду» или «Песнь о Нибелунгах». Ведь нужно помнить одну вещь: многое из того, что сегодня считается классикой, было когда-то массовой литературой. И та же «Песнь о Нибелунгах» сочинялась не для маленького кружка элитарных товарищей, которые, оттопырив губу, разбирали словесные красоты, а для пьяных бандитов с большой дороги, которые тогда именовались баронами и герцогами.

Н.Сиривля. И все же, почему их будут читать? Ну Бушков — ладно, он довольно подробно и убедительно описывает феодальные войны современных платиновых, алюминиевых и нефтяных баронов. А Корецкий, у которого то атомную бомбу закладывают под Кремлем, то похищают подлодку, то лидеры армянской и азербайджанской диаспор совместно организуют покушение на Президента России?..

Ю.Латынина. У Корецкого есть одна очень хорошая вещь — «Антикиллер». Трудно сформулировать достоинства романа в одной фразе, но можно сказать, что там есть сочное и достоверное описание действительности, несмотря на целый ряд совершенно фантастических ситуаций.

Вспомните, какая у Марининой «ментовка»? Сусальная. А у Корецкого «ментовка» отнюдь не идеализирована. Она вполне реалистичная. Там и «по чавке» могут навешать, и ограбить, и продажных милиционеров у Корецкого достаточно. И, что самое ценное, ему удается изобразить положительного героя, который, тем не менее, и «барашка в бумажке» может взять, и за пределы закона выйти, — это как раз и есть признак амбивалентности, которая присуща хорошей литературе.

Однако нужно сказать, что и Корецкий, и Деревянко, и госпожа Маринина в значительной степени пали жертвой российской потогонной системы. Я и на себе испытываю ее давление... После того как я написала под псевдонимом Евгений Климович первый детективный роман, с меня потребовали в течение двух месяцев выдать второй. Правда, я не живу на литературные доходы, я как-то отбрехалась и писала второй и третий романы столько, сколько мне было надо. Но другие писатели, видимо, существуют на гонорары, им нужны деньги, а издательствам все равно, какую муру продавать: лишь бы побольше и лишь бы

— Нан, — зашептал государь, — скажи — мне достаточно одного твоего слова, — брал ты двести тысяч от некоего Айцара или нет? И замышлял ли он заговор? Или нет — не говори... Только не лги...
— Заговора не было и быть не могло, — ответил чиновник, — а деньги я взял.
Заговор, однако, был. Черт бы побрал человека по имени Дональд Роджерс!
— Почему?!
— Потому что два умения равно необходимы чиновнику — умение брать взятки и умение толковать о справедливости. Потому что, если бы я не взял этих денег, господин Айцар, ни в чем не виноватый, сказал бы: «Этот чиновник ведет себя вызывающе», — и я бы погиб. Потому что имущество чиновника заключается в связях, а связи покупаются подарками; потому что всякий указ исполняется лишь за деньги; потому что новый араван Харайна заплатил за свое место шестьсот тысяч и рассчитывает собрать эти деньги с народа к осени.

Юлия Латынина. «Колдуны и Министры»

имя было раскрученное. И авторы, вместо того чтобы писать хорошо, начинают писать много.

Н.Сиривля. Сколько же они получают? Сколько платит издательство за роман?

А.Латынина. Можно сказать, что издательство не тратит на гонорары авторам практически ничего. На Западе книга, ставшая бестселлером, приносит автору состояние, у нас — в среднем порядка пяти тысяч долларов. Я не знаю гонораров Марининой и Корецкого, но авторы средней руки получают именно столько, не больше. А книжки что у них, что у нас стоят примерно одинаково. Покетбук там стоит три доллара, а у нас два, но накладные расходы у нас меньше. Вот и считайте. Автор практически ничего не стоит. Эта унизительная ситуация и порождает бесконечную халтуру: а за такие деньги чего стараться?

Ю.Латынина. Да, дерьма всякого полно. В каком-то журнале я прочитала недавно интервью с двумя детективщиками, которые пишут под псевдонимом, кажется, Крутов. Они хвастались, какие они крутые и как за две недели могут сочинить детектив. Один из их детективов я читала, вернее, начала читать... Помните был такой старый советский анекдот: террорист угнал поезд метро и говорит машинисту: «Езжай в Нью-Йорк». Тот отвечает, что по техническим причинам это невозможно. Террорист тычет стволом в зубы и орет: «Валяй!» Машинист объявляет: «Осторожно, двери закрываются. Следующая станция Нью-Йорк». В общем, эти товарищи анекдот творчески осмыслили, и у них действительно террорист угоняет поезд метро. Я не знаю, чем дело кончилось, но думаю, что для террориста дело было плохо. Я сильно подозреваю, что авторы, которые пишут за две недели, ничего кроме как на тему известного анекдота сочинить не могут.

Н.Сиривля. И все же: кой черт гонит людей на эти галеры?

Ю.Латынина. Тут две причины. Либо таким способом зарабатывает человек, который больше ничем другим не может заработать, и это определенным образом характеризует его умственные способности. Либо человеку все-таки хочется что-то сказать «городу и миру», и его увлекает жанр.

Вот мы обсуждаем детектив, а ведь есть еще и фантастика. У нас есть несколько писателей-фантастов, которые точно пройдут по ведомству большой литературы. Это, конечно, сверхпопулярный Ник Перумов, творчески переосмысливший Толкиена. Он сделал по отношению к Толкиену примерно то же,

что Байрон по отношению к Мильтону: показал хорошего князя тьмы, положительного Люцифера. И это было сделано очень красиво. Второй, конечно, Лазарчук. И есть еще писатели, которые пишут совершенные «мыльные оперы», но с поразительным буйством фантазии. Сергей Лукьяненко, например. У него есть дивная вещь «Императоры иллюзий», где, если измерять воображение в единицах, как, например, информацию, то количество «фэнтези-битов» на страницу превосходит все мыслимые пределы. Причем он пишет именно научную фантастику: например, изобретает мир, где есть некое нейтрализующее поле и стрелять нельзя, а оружие механического поражения сохраняется. Зато оно одноатомное: плоскостной меч толщиной в один атом с некоторыми неожиданными эффектами, которые возникают от применения такого меча. Это поразительно разжигает воображение.

А.Латынина. Кроме того, я знаю нескольких писателей, которые правой рукой пишут так называемую журнальную прозу, а левой — детективы, дамские романы и т.д.

Ю.Латынина. Дамский роман давайте не будем обсуждать. Это совершенно ущербный жанр...

Н.Сиривля. Но очень популярный. Чем, по-вашему, наш дамский роман отличается от западных аналогов?

Ю.Латынина. Честно говоря, я ни западных не читала, ни наших. Так что сказать не могу.

А.Латынина. Вы знаете, прежде всего они отличаются ужасным языком. А так все то же самое. Ведь что такое дамский роман? Мелодрама с хорошим концом. Обыгрывается одна и та же коллизия: бедная девушка или бедная женщина, которая неудачно вышла замуж или вообще не вышла, рано или поздно находит своего принца. Это история Золушки, а аранжировать ее можно как угодно. Она становится художницей, и ее признает мир. Она удачно выходит замуж и устраивает свою жизнь... Или третий вариант: она выходит замуж за очень хорошего человека, а материальные проблемы решает сама. То есть несколько сюжетных схем, в которых героиня обязательно должна испытывать превратности судьбы, кто-нибудь должен ее обмануть, в худшем случае — изнасиловать. Она должна разочароваться в муже, в любимом — обязательно какую-то подлость делает любимый. Но кончается все хорошо. Вот и весь сюжет. Да, еще очень полезна тайна рождения... Вообще массовая литература — и дамский роман не исключение — имеет дело с весьма ограниченным набором сюжетов.

Ю.Латынина. Литература вообще имеет дело с ограниченным количеством сюжетов, это не криминал. Ту же претензию можно предъявить к Господу Богу: почему от человека родится человек, а не зверушка неведомая о четырех лапках? Господу Богу не надоело повторяться?

А.Латынина. Я согласна с тобой относительно литературы вообще, но отличительной чертой дамского романа является то, что в комбинацию сюжетных ходов не привносится ничего нового, она разрабатывается страшно механистично и потому неинтересно.

Ю.Латынина. Я думаю, что беда дамского романа в том, что здесь в принципе нет установки на интересный сюжет, а есть установка на определенную категорию потребителей с определенным набором психологических фрустраций. Весьма ограничен круг дам, которые балдеют, читая про прекрасного принца. Это продукт узкой специализации — как масло, которое можно залить в карбюратор только одной определенной машины. А литературное творчество по определению интересно только тогда, когда обращено к самым разным слоям читателей.

Хорошая литература должна напоминать шведский стол: один на нем выберет сыр, а другой — салат. Таким может быть и произведение элитарной литературы, и произведение массовое. Если все заранее ограничивается одним блюдом, будет уже не литература, а что-то другое. Как ни парадоксально, это относится не только к женскому роману, но и к значительной части художественной прозы, у которой тоже одна определенная категория потребителей, только значительно более узкая.

А.Латынина. Но вот ты сама написала несколько детективов и фантастических романов. В «Независимой газете» была опубликована рецензия, где говорилось,

что читать это, конечно, будут, но очень немногие. Автор упрекает тебя в переусложненности. Как быть с установкой на широкого читателя?

Ю.Латынина. Ну что же я могу сказать? Теория не соответствует практике, пересолила. Но все же что значит «широкий читатель»? Меня вполне устраивает в качестве читателя предприниматель, чиновник или инженер, который хоть и не является «профессионалом чтения», но мозги у него на месте и его не интересуют истории про то, как террорист угнал поезд метро.

А.Латынина. Вообще происходят интересные вещи. Скажем, толстые журналы априори не печатают детективы. Но вот Юлиным романом «Иностранный инвестор», который является чистой воды детективом с экономической подоплекой, заинтересовался один толстый журнал.

Ю.Латынина. Там описываются методы обороны от враждебного инвестора.

А.Латынина. Этот текст может быть прочитан по двум кодам: когда он выходит в толстом журнале, его читают как реалистический роман, написанный экономическим обозревателем журнала «Эксперт», роман, описывающий криминальные методы борьбы за собственность. А если он издается в детективной серии, на стандартной обложке которой изображен человек с пистолетом, на первый план выходят сюжеты, приключения, стрельба, убийства...

Ю.Латынина. Главная функция литературы в том, что она балансирует между двумя полюсами: всегда читатель ест пряник, а утешает себя тем, что это «Эффералган-упса».

Н.Сиривля. И все-таки за счет каких сюжетных моделей создается сегодня эта иллюзия? Какие из них наиболее близки сознанию массового читателя?

Ю.Латынина. Фантастика, особенно научная, отличается тем, что всякий раз выдумывается новая схема. Тут довольно сложно классифицировать. А если говорить о детективе, то во всем мире классический детектив (то, что называется «who done it» — «кто это сделал») все больше сменяется триллером (hard boiled story, крутой историей). И у нас интеллектуальный детектив менее популярен, потому что не нужно быть семи пядей во лбу, чтобы догадаться, кто в российских условиях заказал убийство. Интереснее, будет ли человек мстить и как он будет это делать.

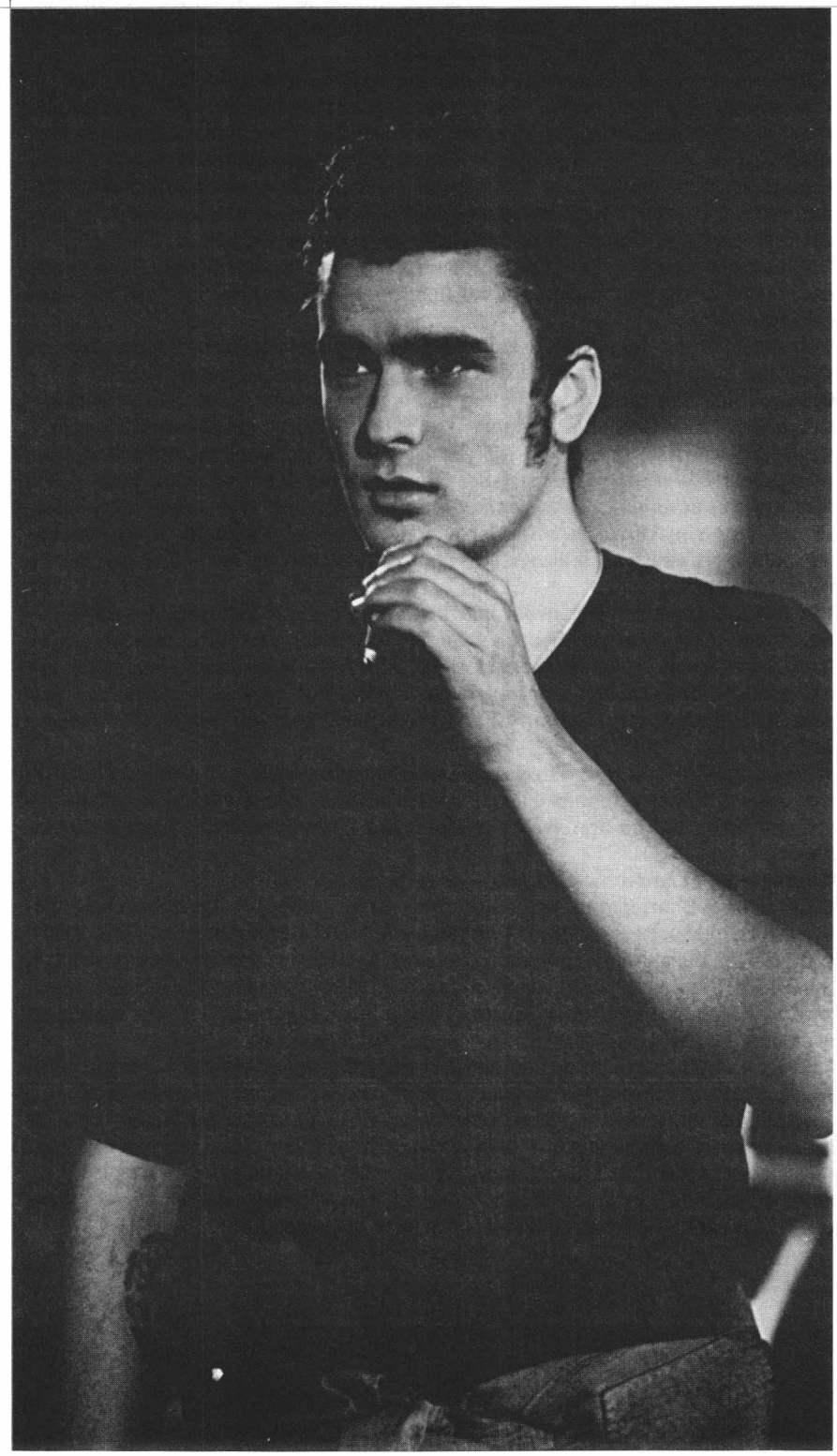
А.Латынина. Словом, модели абсолютно такие же, как в западном триллере: полицейские и воры, месть, борьба кланов. Но у нас страшно не хватает игры с этими общими местами и чувства юмора. Вот Тарантино умеет слепить сюжет так, чтобы обыгрывались и высмеивались расхожие ситуации и при этом все смотрится на едином дыхании, то есть это интересно и интеллектуалу, и обычному зрителю.

Н.Сиривля. Мне кажется, что сегодня наибольшим успехом у читателя пользуется своеобразный жанровый гибрид — кагэбэшно-милицейский детектив советского образца, но при этом с элементами невероятной мистики и фантастики...

А.Латынина. Если это талантливо — ради Бога!

Ю.Латынина. В литературе нет и не может быть запретов... Литератор по определению — человек, способный разрисовать жабу в принцессу и принцессу в жабу. Важна мера индивидуального таланта. А когда я читаю роман и не верю и, более того, вижу, что за всем этим сочинительством стоит то, что человек просто не замечает сумасшедших вывертов в российской реальности, мне становится скучно.

А.Латынина. Да, это вопрос индивидуальный. В литературе, так же, как и в кино, за десять перестроечно-постперестроечных лет накоплено столько всевозможных клише, что если у нас найдется свой Дэвид Линч или Тарантино, он сможет играть ими сколько угодно и как угодно. И это будет интересно. Хотя все-таки, я думаю, прав был Никита Михалков, обидевшийся на жюри Каннского фестиваля, которое предпочло его фильму «Криминальное чтиво». Я отношу Тарантино к разряду изящных игрушек, не более того.



Балтазар Гетти в фильме «Шоссе в никуда»

МАРИНА УОРНЕР

Колдовская дорога

«Шоссе в никуда» («Затерянное шоссе») — странный фильм Дэвида Линча. Не самый манкий для зрителей, трудный для критики, казалось бы, все давно понявшей про создателя «Синего бархата», «Дикого сердцем» или «Твин Пикс». Несколько наших авторов принимались за рецензию, примеривая к загадочной и какой-то вызывающе необаятельной картине привычный киноведческий инструментарий. Фильм не давался, никак не выходило и встроить его в творчество Линча. Статья английского критика Марины Уорнер, которую мы перепечатываем из журнала Sight and Sound, демонстрирует иной тип анализа и, как нам кажется, дает пример адекватности подхода к нетривиальному явлению.

Сюжет «Шоссе в никуда» скручивает в петлю прямую времени, заставляя Эвклидово пространство изгибаться по закону кривых (Эйнштейна), так что события происходят и пульсируют с разными скоростями и могут снова и снова повторяться до бесконечности. Начальный и заключительный кадры идентичны — прямая желтая дорога в пустыне, знакомая по тысячам фильмов, под оглушительную музыку проносится мимо камеры, расположенной низко над землей. Но эта прямолинейность не более чем иллюзия, почти открыто ироничная, потому что в повествование можно включиться в любой момент и прямая дорога необъяснимо вернет вас к тому месту, откуда вы стартовали. Уходящая вперед, в будущее дорога, этот символ молодой Америки, здесь распадается, превращается в сказку. Современные страхи, связанные с утратой индивидуальности и раздвоением личности, с возвращением памяти и духами-двойниками и даже с похищениями инопланетянами, не дают покоя человеку на водительском месте и превращают в иллюзию саму мысль о возможности управления чем-то, хотя бы автомобилем. Фильм сделан, будто лента Мёбиуса — с двумя краями, но только одной поверхностью, — повествование закольцовано, но несколько параллельных сюжетов так никогда и не пересекаются.

«Шоссе в никуда»
(Lost Highway)
Авторы сценария **Дэвид Линч, Барри Гиффорд**
Режиссер **Дэвид Линч**
Оператор **Питер Деминг**
Художник **Патрисия Норрис**
Композитор **Анджело Бадаламенти**
В ролях: **Билл Пуллман, Патрисия Аркетт, Балтазар Гетти, Роберт Блейк, Ричард Прайор, Роберт Логгиа**
Lost Highway Production, Inc. A CiBy 2000 / Asymmetrical production
США
1996

Два сюжета слиты воедино. Джазовый саксофонист Фред Мэдисон (Билл Пуллман) и его жена Рене (Патрисия Аркетт) как бы дублируют механика Питера Дэйтона (Балтазар Гетти) и опасную блондинку, любовницу гангстера Элис (снова Аркетт). Где-то в середине фильма Фред исчезает из тюремной камеры, а его место занимает Пит. Меняется и тональность фильма: вместо страшного хичкоковского психологического триллера получается полупародийная гангстерская картина. Фрагменты диалога накладываются один на другой; мужчины вздрагивают, когда каждый вспоминает фрагменты жизни друг друга. Казалось бы, возникает какая-то загадка, но она тут же рассыпается, оборачиваясь тупиковой теоремой.

В сценарии Дэвида Линча и Барри Гиффорда смешаны регистры и тональности, с полуоккультных событий внимание переключается на жизнь сутенеров и громил. Шикарная блондинка проститутка толкает Пита на путь преступлений, а ее защитник мистер Эдди выступает в роли рэкетира и традиционного для Линча архизаговорщика: его тень неизменно ускользает, отпечатки пальцев стираются. Во время поездки по залитым солнцем калифорнийским горам в своем роскошном «Мерседесе» мистер Эдди жестоко разделывается с преследовавшей его машиной — беспричинная необузданная жестокость в духе Тарантино. Сплав оккультного и мафиозного вызывает в памяти «Твин Пикс», но по стилю и манере повествования напоминает «Представление» Доналда Кэммелла и Николаса Рэга, где сосуществуют гангстеры и посвященные, преступления и волшебство, внешний и внутренний мир. В увлечение Доналда Кэммелла и Николаса Рэга вопросами подмены личности, раздвоением и дезориентацией человека «Шоссе в никуда» привносит привкус конца тысячелетия. Из «Представления» перенята и манера подчеркивать немногочисленные реплики, правда в «Шоссе в никуда» лаконичность доведена почти до афазии. Но если для Кэммелла и Рэга причиной дезинтеграции служат наркотики и слава, то для Линча психика — это некий дом с привидениями, населенный загадочными явлениями, над которыми у его героев нет никакой власти. «Привидениями попахивает», — говорит один из охранников после того, как Фред испарился из тюремной камеры.

Американский фильм ужасов (фильмы по Стивену Кингу, фильмы об инопланетянах) давно интересовался эволюцией представлений о личности. «Шоссе в никуда» идет дальше: его персонажи отделяются от гуманитарного и фрейдистского унитарного эго, основанного на генетическом коде и обогащенного целой жизнью неповторимого индивидуального опыта. Вместо этого Линч и Гиффорд выбирают себе модель личности, отсылающую к верованиям спиритуалистических религий, исповедуемых, к примеру, на Гаити или среди народа буисси в южном Конго (согласно сделанным в этом десятилетии записям антрополога Аниты Якобсон-Уидлинг). В данной схеме воображаемая личность способна существовать и действовать независимо и в нее может вселиться какой-то человек, над которым владелец души не властен. В шаманстве, как известно, дух животного вселяется в жрицу или медиума и приглашает участников «проехаться на нем». Дух может и покинуть человека, создав живую тень, так называемого «зомби», столь любимого авторами фильмов ужасов. Народ буисси придерживается более спокойных взглядов на множественность личности. «В разговорах, — пишет Мэри Даглас, — метафорами для обозначения человека служат жидкости, тела и тени. Они вызывают образы неуловимости, неопределенности, чего-то преходящего, эфемерного, двусмысленного». Суд над ведьмами в Салеме показывает, как неуверенно чувствуют себя христиане, когда им кажется, что тени сжимают кольцо и сами они теряют власть над собой.

Мародеры и незваные гости

Странные, жутковатые события, которые столь характерны для кинематографа Линча, вращаются вокруг одной главной идеи: все эти события призваны засвидетельствовать присущую личности нестабильность. Меланхоличные образы фильма колеблются и кружат в темных комнатах, несут на себе отсвет причудливого расположения камеры, которая занимает место то высоко вверху, то где-то совсем под ногами, вплоть до того, что сама становится рассказчиком, воришкой, подглядывающим вуайером, столь же непредсказуемым и всезнающим, как и тот непрошеный гость, что снял видеопленку — ту самую, которую в начале фильма получают от анонимного отправителя Фред Мэдисон и его жена. На ней они ви-

дят свой дом, потом себя, спящих в постели, и наконец эпизод, вызывающий кризис в жизни Фреда и кульминацию первого сюжета — жестокое убийство Рене в той же спальне. Фред видит себя самого в роли мясника-убийцы. Но он ли это, или его подменили?

Линч этого не говорит: вся суть «Шоссе в никуда» — в неразрешимости его загадок, но по сюжету подразумевается кража духа или дух-двойник. Например, на приеме появляется Таинственный человек и протягивает Фреду сотовый телефон. Он говорит, что дух (некто) сейчас у него дома, и просит Фреда позвонить туда. Фред звонит, и тот же голос отвечает ему издалека. Таинственный человек, которого с жутковатыми преувеличениями играет Роберт Блейк, ухмыляется. Его брови и заостренные уши напоминают сатира, малиновая помада и белый грим на лице придают сходство с Мефистофелем. Он — обманщик, наделенный божественной вездесущностью и всезнанием. Как мы увидим позже, он живет отшельником в пустыне, его жилище самопроизвольно возгорается, но потом так же самопроизвольно полностью восстанавливается. Это он породил ту видеопленку, которая предвосхитила, а может быть, и подсказала убийство Рене.

Дэвид Линч слишком предан принципам сюрреализма, чтобы гоняться за саспенсом триллера, он предпочтет ухватить его тень, то, что осталось после саспенса. Режиссер часто называл Андре Бретона своим наставником и цитировал его высказывания насчет «чудесной банальности» и «объективной случайности». Жутковатое ощущение, остающееся от фильмов Линча, проистекает от обыденности персонажей, их образа жизни — «пригородной», ничем не примечательной. Но в «Шоссе в никуда» нет здоровой обыденности, какая есть в «Синем бархате» или «Твин Пикс». Здесь странности придано больше барочной выпуклости. Но в фильме присутствует анонимный Лос-Анджелес благополучных домов и семейных ценностей (у Фреда Мэдисона своя семья, его второе «я» Пит живет с мамой и папой). Фильм демонстрирует знакомый набор калифорнийско-американских аксессуаров: роскошный дизайн вокруг Фреда Мэдисона, чей дом обставлен в неброском и аскетичном стиле Филиппа Старка (дизайн частично выполнен самим Линчем); в жизни Пита по контрасту присутствует пародийный Лос-Анджелес — металлический свет, большие машины, тюремные камеры, высокие здания, сверкающее золотом оружие, слабо освещенные бассейны, квадратные комнаты, словом, все, что помогает фантастической истории, рассказываемой в фильме, производить большее впечатление. Один за другим нам предъявляют мотивы «черного фильма», правила игры традиционного повествования, но тотчас все они отбрасываются в сторону. Мистер Эдди злобно угрожает Питу за то, что тот путается с его девчонкой, вслед за тем мы видим, что запал преследования и жажда мести у главаря мафии пропадают. Патрисия Аркетт играет и жену Фреда, и любовницу Пита, меняя парики с коротко подстриженного на длинноволосый, — сюжет безнадежно запутывает зрителя, все время мешая ему понять, кто же она такая. Фред уже убил ее, когда она вновь возникает в мастерской, где Пит работает механиком; здесь она обольщает его, заставляет, покорившись ей, идти к гибели. Или, может быть, все следует поменять местами и убийство происходит уже после их страстного романа? Нет, потому что на одной фотографии, которую Пит находит, когда грабит дом ее сутенера, она предстает дважды — в обоих своих обличьях, рядом сама с собой.

Гипнотизирующая пустота

По традиции, когда у Дэвида Линча дело доходит до женщины, ее тайна оказывается столь же непостижима, как бесконечное созерцание ее тела или лица, то есть одновременно непроницаема и прозрачна, тонка, как пленка, на которой она запечатлена. Оператору Питеру Демингу Линч дал указание задерживать внимание на разных частях тела героини: на ее крепких ногах, снятых сзади, когда она, будто цапля, вышагивает на высоких каблуках, на ее полных губах, отпечаток которых, оставшийся на розовой телефонной трубке, показан крупным планом, на ее руках с покрытыми черным лаком ногтями, обследующих спины любовников. Камера шаг за шагом показывает нам стриптиз-шоу, которое она под дулом пистолета устраивает для мистера Эдди, причем из-за манеры съемки ее плоть преобразуется в тысячи разноцветных теней. Аркетт, как лунатик, убедительно играет роль призрака желания в пределах принятой условности, в то же время второе «я»

зачарованных ею мужчин олицетворяет совершенно другую манеру наблюдения. Пуллман в роли Фреда и Гетти в роли Пита хмурятся, дергаются, бледнеют, потеют, сжимают губы, щурят глаза — это оргия выразительности, она показывает, что им присуща глубина, которой начисто лишена современная сирена. Их духовные двойники — сразу несколько — поселились в их телах и теперь выплескивают все обретенные воспоминания, все высвобожденные желания в созданный ими образ женщины-вамп Аркетт: гулкая пустота этого абсолютно полого образа гипнотизирует, завораживает.

Роберт Логгиа в роли мистера Эдди привносит в фильм заряд ледяного зла, но не заполняет все его пространство долго копившейся агрессией, как это делал Деннис Хоппер в «Синем бархате». К тому же «Шоссе в никуда» развивается медленнее, его тайны соответствуют некоей схеме, ее можно начертить на плоскости: тайны возникают не из глубин — они скорее в духе логических ребусов и загадок, нежели кошмаров. Словесный вакуум иногда разрывается строчкой диалога, будто взятой из другого фильма. Но Линчу словно хочется уловить другую тишину, другой вакуум — провалы между звуками. Звуковая дорожка «Шоссе в никуда» так же неуловима и переливчата, как очищенная устрица или шелушащийся ожог: шум режет, рубит, дрожит, разливается барабанной дробью и взрывается каскадами, которые вдруг замирают, оставляя пустоту, в ней может лишь появляться и накапливаться страх. Весь этот гул сопровождается световыми вспышками — внезапно экран заливается белым светом, фосфоресцирующими огнями, призрачным мерцанием, кульминационная же сексуальная сцена в пустыне снята с увеличенной экспозицией. На звуковой дорожке действие сопровождают такие готические группы, как Nine Inch Nails или Smashing Pumpkins, причем их исполнение динамичнее и напряженнее, чем сам фильм. Звуковые эффекты, записанные позднее и не имеющие никакого отношения к действию, то возникают, то исчезают будто аудиоаналог вездесущей камеры. То, что Линч выдвигает на первый план свою звуковую дорожку, привлекает внимание к факту его кинематографического присутствия, он будто невидимый, но неизменно присутствующий двойник, определяющий реакцию зрителей. Необычная работа оператора и звуковая дорожка не усиливают воздействие событий триллера в обычном смысле, а, напротив, нарушают, прерывают их ход, заставляя зрителя ощутить, как фильм способен завладеть вашим сознанием, заставить отделиться от себя самого, подобно действующим лицам «Шоссе в никуда».

Всепроникающая и искажающая

Подобно тому как Дзига Вертов предпринял свое классическое исследование кинематографического взгляда в «Человеке с киноаппаратом», Дэвид Линч в «Шоссе в никуда» повествует об одном из средств массовой информации. Но здесь не остроумное самовосхваление — здесь чувствуется недоверие, беспокойство, даже неприязнь. Возможно, Линч вообще не особенно верит в существование такой категории, как искренность, однако этот его фильм всерьез ополчается на лживость киноповествования, выражая глубокую озабоченность его иллюзорной способностью создавать альтернативную реальность. Одновременно под сомнение ставится и способность кино фиксировать и документировать события: все заснятое на пленку — ненастоящее, но оно обладает опасной возможностью подменять действительность.

Изначальное отвращение Фреда к этому искусству пульсирует на протяжении всего фильма, проявляясь у разных персонажей. Фотография имеет слишком обобщенный характер, она всюду «сует свой нос», к тому же искажает «ход событий», насильничает, оказывается субъективной, прихотливой — она заменяет собой ваши личные образы, проникает в сознание и заполняет его. Голова Фреда раскалывается от роящихся внутри образов. Позже Пит получает удар по голове, а потом страдает от мигрени, когда воспоминания о том, кто он есть на самом деле, накладываются на фантасмагорические картины, встающие у него перед глазами. Когда Пит проникает в дом сутенера, в сверкающей гостиной он видит огромный видеоэкран, на нем черно-белые кадры: гримасничающей, но безмолвной Элис кто-то овладевает сзади. В первый момент только кажется, что она где-то здесь, в доме, и ее насилуют. Но потом она, совершенно невозмутимая, действительно спускается по мраморной лестнице. Линч будто хочет отделить

свой кинематограф от порнографического: когда мистер Эдди умирает (Пит-Фред перерезал ему глотку) и ворот рубашки окрашивается кровью, в руку ему кто-то сует миниатюрный видеомонитор, на котором идет порнографический фильм, таким образом, его убийство — месть за его выходки.

В то же время возможно, что мистер Эдди и его подручный Таинственный человек воплощают alter ego Линча, темную сторону его натуры. Ведь методы, которыми они действуют в «Шоссе в никуда», напоминают методы работы самого Линча: он сам тот невидимый глаз, который проникает в спальни персонажей, режиссирует их постельные сцены, их преступления, процесс их разложения, овладевает их вымышленной внутренней жизнью, манипулирует ими по собственному желанию. В «Шоссе в никуда» применяются такие повествовательные приемы, на которые способно только кино; скажем, используется его возможность сделать видимым потустороннее (кинематограф любил это делать с самого своего рождения). Впервые тема двойника возникла в фильме «Студент из Праги» (1913), главный герой которого продает свою тень дьяволу в обмен на бездонный кошелек с золотом, а потом в потрясающе жуткой сцене с улыбкой наблюдает, как его двойник выскальзывает из двери. Возвращение действия вспять, замедление времени, раздвоение личности в одном теле (к примеру, «Двойная жизнь Вероники») — это уже стало шаблонным кинотрюком, но все равно проза может лишь констатировать, что нечто происходит, кино же в шутливой или жуткой манере может сделать все это зримым. Линч развил эту тему: у него изменения подразумевают фантасмагорический, но одновременно выпуклый, реальный мир кинематографа, в котором у актеров от фильма к фильму меняется не только внешность, но и поведение, а дублеры должны быть неотличимы от актеров.

Более же всего использование мотива вновь обретенных воспоминаний, как и вера в них психотерапевтов, анализирующих забытые психологические травмы, расширяет понятие флэшбэка. То, как Линч трактует закольцованное время, напоминает ускоренную перемотку вперед-назад в монтажной, а его исследование дисассоциированных жизней, пересекающихся случайным образом, и людей, обменявшихся своими личностями, представляет собой некий комментарий на тему отношений звезд и зрителей: фильмы Линча предлагают новый взгляд на идолопоклонничество, убийство Джона Леннона, покушение Валери Соланас на Энди Уорхола.

Современный Нарцисс

Когда, ставя под вопрос правдивость видеозаписи, Фред Мэдисон заявляет: «Я хочу запомнить вещи по-своему, а это необязательно так, как было на самом деле», Линч затрагивает актуальный вопрос об идентификации человека. Такие современные художники, как Софи Калль, исследовали аутистический аспект камеры наблюдения и ее зомбиподобных объектов; недавняя выставка Тацуо Миядзима в галерее Хейуорд поэтически эстетизирует цифровое означающее, воскрешая идеи символического времени в метафизике, реанимируя автоматически генерированные компьютерные данные. Современные видеопроекты, такие как «Высокие корабли» Гэри Хилла или «Посланец» Билла Виолы, порождают ангелов и пришельцев с того света из закольцованных снов кэмкордера[1]. Те, кто боится проиграть душу образу, отчаянно стремятся уловить его неповторимость где-то среди кучи дубликатов, фальшивых изображений и отражений. Современный Нарцисс смотрится в озеро, а там двое или даже больше, и он не знает, кто из них кто. «Шоссе в никуда» затрагивает один из этих вопросов, но как-то до странности плоско и поверхностно. Фильм утверждает всеамериканскую пуританскую веру в нестандартного свидетеля всех наших поступков, в правду индивидуальной точки зрения и даже в мессианство умственного помешательства. Вместе с тем Линч устало заявляет, что такая субъективность, повсюду идеализируемая, вступила в полосу смертельного упадка.

Sight and Sound, 1997, August

Перевод с английского М.Теракопян

[1] Кэмкордер — портативная камера, гибрид телекамеры и видеомагнитофона — *Прим. переводчика*

Н.СИРИВЛЯ

Над темной водой

«Американка»
Фото В Майковского

«Американка»
Автор сценария **Ю.Коротков**
Режиссер **Д.Месхиев**
Оператор **С.Мачильский**
Художник **Н.Кочергина**
Композитор **И.Цеслюкович**
В ролях: **Н.Данилова, С.Васильев, Н.Усатова, Ю.Кузнецов, В.Бычков и другие**
«Ленфильм», продюсерская компания «Слово» при участии Госкино
Россия
1997

Сюжет фильма «Американка» прост: мальчик влюбился в девочку, выиграл пари на «американку», то есть на любое желание, и, вместо того чтобы переспать с ней, как ему очень хотелось (да и девочка была не против), загадал, что они встретятся через десять лет, поженятся, нарожают троих детей и будут жить долго и счастливо... И они, как сообщает закадровый голос, жили долго и счастливо и умерли в один день.

Тем не менее эта «повесть о первой любви» — одно из самых загадочных произведений, которые мне приводилось видеть. Фильм с начала до конца смотришь со все возрастающим недоумением, и к финалу остается ворох вопросов, не получающих сколько-нибудь удовлетворительного ответа.

Вопрос первый: каково время действия? Нам вроде бы прямо говорят: на дворе 1977 год — 60-летие Октябрьской революции. Но на экране приметы 50-х — сорокалетние мужики, играя в домино, говорят о войне, как о чем-то пережитом в личном опыте; 60-х — на титрах звучит песня в исполнении Майи Кристалинской; начала 70-х — высокие прически-халы, дизайн детских колясок и т.д. (в похожей коляске возили моего маленького братика, родившегося в 1969 году); середины 70-х — ВИА, патлы, клеши, юбки-мини, полосатые трикотажные маечки. Наконец, в одном из кадров мелькает кофточка-комбидресс, которую я лично носила аж в 1980 году... Конечно, можно сказать, что в забытом Богом провинциальном городке время течет по своим законам и приметы у него совершенно другие, но не до такой же степени!

Вопрос второй: в какой пропорции и по какому принципу реальность на экране перемешана с фантазиями и галлюцинациями? В «Амаркорде» Феллини, который явно был образцом для создателей «Американки», реальность чуть смещена в

сторону чуда в соответствии с законами детского восприятия, но чистые фантазии при этом стилистически выделены, и их никак нельзя перепутать с действительными событиями. Здесь же стилистическая граница между реальным и ирреальным зачастую отсутствует вообще. В сцене, где герой встречает погибшего и только что похороненного приятеля Киселя, фоном идет пьяная драка в освещенном окне, то есть субъективные и объективные образы попросту совмещаются в одном кадре.

Тут возникает третий вопрос: с чьей же точки зрения нам предложено взглянуть на происходящее? Вроде бы рассказ ведется от лица выросшего героя, но он излагает все события, включая постоянные появления погибшего старшего брата, как нечто само собой разумеющееся. Брат спасает героя от разъяренных «кирпичников», то и дело носится по двору на мотоцикле; в одном из эпизодов к ногам героя выкатывается его невесть откуда взявшийся пробитый мотоциклетный шлем, и с этим шлемом под мышкой герой в следующей сцене читает письмо от матери. Виртуальные предметы и персонажи запросто переходят в пространство вроде бы реального дискурса, и это наводит на мысль, что повествователь, с детства подверженный галлюцинациям, повзрослев, вообще утратил способность проводить границу между правдой и вымыслом. То ли он окончательно сошел с ума, то ли... Но дикое это предположение оставим пока на будущее.

Все подобные странности, а также визуальный ряд, напоминающий эстетику любительской фотографии, когда главные герои вечно не в фокусе, на первый план вылезают посторонние лица и предметы, а рамка кадра всякий раз отрезает руки, ноги или полголовы, позволяют высказать предположение, что авторы пытались создать кинематографический аналог безыскусного повествования, принадлежащего не совсем вменяемому человеку. Как если бы ненормальный любитель снял вдруг картину о своем детстве и показывал ее нам, сопровождая по ходу дела своими комментариями. На это намекает и реплика закадрового повествователя в самом начале фильма: «Ну че, братва, поехали в натуре. Кинокрут, сапожник пьяный, гаси свет, крути сначала...»

Однако эстетике кинопримитива противоречит постоянное использование такой сложной вещи, как глубинная мизансцена, профессиональные метафоры (как, например, в сцене гибели Киселя, когда зрелище раздавленного мальчика заменяется картинкой разбившегося арбуза), а также обилие кинематографических цитат от Эйзенштейна (в сцене грандиозной драки городских с поселковыми знак к началу сражения дает маленький мальчик, который вдруг выскакивает из рядов и бросает камень, что сильно напоминает начало расправы над рабочими в «Стачке») до Бэза Лурманна (нежные объятия героев на фоне завершившегося побоища — явная реминисценция «Ромео и Джульетты»). Вообще синефильская струя сильна в фильме и пронизывает его буквально на клеточном уровне. Так, двухсекундный фрагмент из «Бриллиантовой руки», которую герой смотрит по телевизору, в следующем же эпизоде отзывается прямой цитатой — Нина Усатова, следящая за порядком на танцплощадке, напоминает управдомшу Нонну Мордюкову и т.д. Кажется, помимо имитации непрофессионального киноязыка авторы не упускают случая поиграть в свои собственные эстетские и интеллектуальные игры.

Последний и самый главный вопрос: для кого, собственно, снят этот фильм? Надпись на обложке видеокассеты: «Американка». Фильм для тебя, фильм о тебе», а также шумная рекламно-маркетинговая кампания с призами и лотереей свидетельствуют, казалось бы, о том, что авторы рассчитывают на интерес современных подростков. Но тем вряд ли свойственна ностальгия по 70-м, и любовные переживания сверстников, одетых в допотопные одежды и ноющих под гитару допотопные песни, скорее всего оставят их равнодушными. Главное же, современные подростки не поймут, почему фильм, на восемьдесят процентов состоящий из эротических эпизодов и разговоров о сексе, заканчивается не физическим соединением любящих, а их странным решением разлучиться на десять лет. Такой финал может устроить только замшелых ветеранов педагогического фронта, вроде той училки, которую играет в фильме Нина Усатова, но отнюдь не современных акселератов.

Остается предположить, что рекламный слоган — обманка и местоимения

«тебя» и «тебе» в нем следует заменить так, чтобы получилось: «Фильм для себя, фильм о себе». Тогда все становится на свои места. Ведь ясно, что авторы только делают вид, будто снимают фильм о жизни и ее проблемах — о юношеских конфликтах, пубертатной сексуальности, о первой любви... На самом деле они снимают картину о смерти, которая подсознательно занимает их гораздо сильнее, чем жизнь. Смерть входит в картину буквально с первых минут, когда разбивается на мотоцикле старший брат, и неотступно преследует героя до самого то ли счастливого, то ли трагического финала. Во всяком случае, влияние Танатоса в поступках малолетнего Леши Коляды заметно отчетливее, нежели влияние Эроса. Мало того что он постоянно общается с мертвыми, мало того что призрак старшего брата мешает ему переспать с Танькой... Героя самого неотступно притягивает темная вода небытия. В светло-прозрачных глазах его такая растерянность, в его истерических выходках такое отчаяние перед жизнью, что сама собой закрадывается мысль: этот долго не протянет. Фантазия о самоубийстве, когда мы видим, как герой в прямом смысле скрывается «под темной водой», рифмуется со сценой, где он на пари ложится под поезд. И Танька, можно предположить, волнует его не только как желанная женщина, но как источник смертельной опасности и способ отождествления с погибшим старшим братом. В финале, прощаясь с Лешкой на перроне, девушка произносит странную фразу: «Теперь я снова вдова». И когда герой из окна вагона видит брата, несущегося рядом с поездом на мотоцикле, кажется, что поезд везет его прямиком в царство мертвых. Заключительная фраза: «Мы жили долго и счастливо и умерли в один день» — накладывается на его залитое слезами, искаженное криком лицо, и ясно, что слова эти уже не имеют отношения к здешней, земной жизни.

Итак, если предположить, что герой перешел в мир иной, то, значит, повествование в фильме ведется от лица умершего. Это объясняет многое: и непонятное обилие ракурсов сверху вниз («Так души смотрят с высоты на ими брошенное тело»), и мертвенное освещение во многих сценах, и демонстративное нарушение законов посюсторонней перцепции (для бесплотного духа естественно забыть, где проходит граница между чувственным и сверхчувственным восприятием), и провалы в памяти по части исторических деталей, и трагическую невозможность плотской любви, и многие другие странности фильма. Становится ясно, что авторы не просто стремились разрушить привычные кинематографические конвенции, дабы выразить парадоксы примитивного, внекультурного сознания — их волновал выход за пределы земного, живого восприятия вообще. Даже обилие синефильских реминисценций как-то встраивается в эту тенденцию бегства от жизни, если вспомнить распространенную в питерских кругах метафору кинематографа как «острова мертвых» и слова Кокто, называвшего кино «смертью за работой».

Но все это только предположения. Живому человеку не дано понять до конца, как должны выглядеть на экране воспоминания мертвых. Зато становится понятно, почему попытки наших молодых режиссеров делать жанровое кино приводят обычно к столь плачевному результату. Законы жанра и подсознательные творческие устремления, направленные в сторону от естественной и здоровой чувственности, находятся в столь разительном противоречии, что «слоеный пирог», возникающий на пересечении массового и элитарного кино, оказывается вообще несъедобным. Различные слои смысла, различные дискурсы, различные правила киносинтаксиса взаимно уничтожают друг друга. Получается текст, не поддающийся адекватному прочтению ни по одному из предложенных кодов. Дидактическая мелодрама «о первой любви», рассказанная на полублатном, дворовом жаргоне с выморочной интонацией персонажей из повести Достоевского «Бобок». Помните беседы покойников на петербургском кладбище, различные фазы распада сознания... А один, уже совсем разложившийся, все повторял: «Бобок, бобок, бобок...»

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Художника выдает интонация

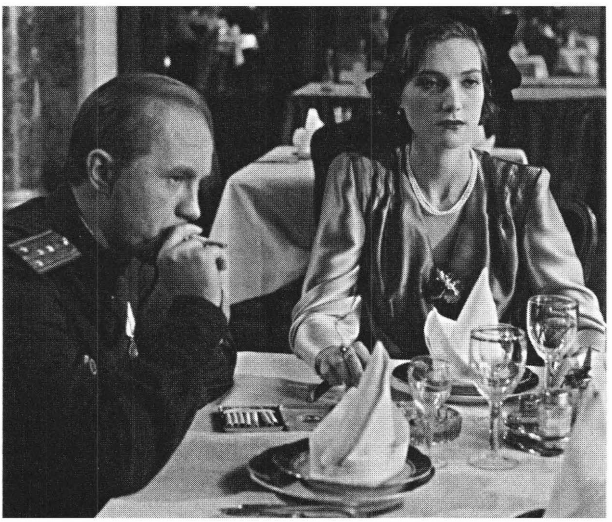
Видимо, для того чтобы быть в ногу с наконец-то начавшимся кинобумом, на «Мосфильме» решили объединить три вновь произведенные картины и обозвать их выпуск на экран Всероссийской широкоформатной акцией «Пойдем в кино!».
В скобках нелишне заметить, что слово «широкоформатная» здесь звучит довольно нелепо. Во-первых, потому что и в «Дне полнолуния» К.Шахназарова, и в двух других картинах широкоформатной акции — у А.Суриковой в «Детях понедельника» и у Н.Досталя в «Полицейских и ворах» — использован обычный, классический формат кинокадра. Во-вторых, за пять лет сидения у «ящиков» о том, что такое широкоформатный фильм, забыли даже пожилые киноманы. Молодые же люди, достав вожделенный билет на «Титаник» в Киноцентр или в «Пушкинский», наконец-то сподобились подивиться: так вот оно, оказывается, какое — широкоформатное кино!

В-третьих, слово это не может, увы, служить синонимом понятия «всеохватная», на что явно намекают авторы проекта. Соревноваться с американскими блокбастерами мосфильмовские новинки могут разве что где-нибудь далеко от Москвы — там, куда не простерлась еще рука Голливуда.

Фильм Карена Шахназарова «День полнолуния» — самый интересный и самый «негодящий» в означенной акции. Такое «кино не для всех» хорошо смотрится в ситуации стабильного кинопроцесса: десять фильмов для народа, один — для гурманов. Сейчас, боюсь, у ленты совсем нет шансов прозвучать в кинопрокате.

Судите сами. Никакой внешней завлекательности. Почти тотальное отсутствие звезд. Более того, нет сюжета в массовом понимании этого термина: нет завязки, кульминации, развязки. Наконец, нет ни положительного, ни отрицательного героев.

Итак. Человек выходит из дому. «Что ж ты опаздываешь?» — сокрушается ожидающий его приятель. Мужчины садятся в микрик, который выезжает со двора.



«День полнолуния»
Фото Н Охрия

«День полнолуния»
Авторы сценария **А.Бородянский, К.Шахназаров**
Режиссер **К.Шахназаров**
Оператор **Г.Карюк**
Художник **Л.Кусакова**
Композитор **А.Кролл**
В ролях: **Е.Коренева, В.Ильин, Е.Стычкин и другие**
«Мосфильм»
Россия
1998

Камера провожает его до ближайшей остановки городского транспорта, а потом вдруг бросает, заинтересовавшись мужчиной, поджидающим автобус. Тот садится в автобус, приезжает на киностудию — это явно «Мосфильм», — беседует с режиссером и сценаристом, ему обещают роль (на самом деле роли, конечно же, не будет) в новом фильме (которого, очевидно, тоже не будет). Обнадеженный тем не менее, он покидает студию, но камера начисто забывает про него, увлекшись очаровательной девушкой и сопровождая ту в салон автобуса. У светофора на Бережковской набережной (топографическая тщательность фильма умиляет, особенно коренных москвичей) девушка рассеянно бросает взгляд в окно и в стоящей рядом легковушке видит симпатичного парня. Он тоже глядит на нее с интересом. Загорается зеленый. Автобус трогается, но мы уже следим за пассажирами в машине. Она едет и едет по городу и, наконец, останавливается на каких-то задворках, у бетонного забора. Тут появляется уже забытый нами микроавтобус, из него выскакивают мужчины с автоматами и расстреливают симпатичного парня и его спутников. Убийцы уезжают, не особенно, впрочем, торопясь, а к железнодорожной платформе, возле которой произошла трагедия, прибывает электричка. Люди выходят из нее и как ни в чем не бывало идут мимо автомобиля с трупами, скрытого забором и чахлыми деревьями. А в самой электричке неподвижно сидит старик. Ему рисуются картины из прошлого, как давным-давно, после войны, он работал официантом в ресторане и однажды увидел за столиком ослепительную красавицу в сопровождении военного. Она говорила что-то резкое, затем разбила бокал и гордо вышла из зала...

Пойдет ли такое смотреть слесарь Петров из Кемерова, третий месяц не получающий зарплату? Отправятся ли в кинотеатр банкиры Рязанский, Томский и Омский? Вряд ли. Но я не исключаю возможности пробуждения интереса к этой ленте через некоторое время, когда и зарплату выплатят, и банковская жизнь вместе с прочей наладится.

Трудно утверждать, что приоритет в использовании подобного нарратива принадлежит сценаристу А.Бородянскому. В мировом кино мозаичный принцип рассказа использовался не раз. Тот же Педро Альмодовар сотворил очаровательный «Лабиринт страсти», в котором рок-певцы и наркодельцы, бисексуалы и арабские террористы встречались, расставались и с каждым новым встречным, независимо от возраста и пола, укладывались в постель. Было очень мило и изящно. Через десять лет в Америке Темистокл Лопес в «Цепи желаний» попытался вновь запустить эротическую карусель Альмодовара. Было уже не так смешно и не так интересно. Не только потому, что настала эра СПИДа, но и потому, что таланты постановщиков несопоставимы.

Углубляясь в кинематографическую историю, нельзя не вспомнить классическую «Карусель» (1950) Макса Офюльса, где текст Артура Шницлера послужил основой для прелестных эскапад на фоне дивных венских экстерьеров.

Впрочем, при беглом взгляде на предшественников Бородянского — Шахназарова обнаруживается очевидное стремление располагать фрагменты киномозаики на безотказной эротической канве. В нашем кино этой иноземной заразы нет вовсе. Строго говоря, «День полнолуния» — это и не мозаика даже, а головоломка. Не в том смысле, что понять трудно, а в том, что, сталкиваясь с данным художественным произведением, зритель должен «активизировать» разум, а не чувства.

Может, поэтому и актерам внимания уделяется мало. И когда в эпизоде с Е.Кореневой и В.Ильиным в кадре возникают подлинные чувства, он, эпизод, выпадает из контекста. Все прочие сцены — эскизы, намеки, знаки. Из каждой можно при желании раскрутить целый сюжет с кульминациями и развязками. Коренева с Ильиным все отыграли, обо всем поведали. Их эпизод — это фильм в фильме.

Гораздо органичней для поэтики «Дня полнолуния» сцена с Пушкиным и калмычкой. Когда в облике Александра Сергеевича узнаешь вдруг артиста Евгения Стычкина, рьяно рекламирующего «Комет» в телевизоре, поначалу цепенеешь. Но через некоторое время убеждаешься в правильности режиссерского выбора. «Путешествие в Арзрум» читает в фильме мальчик из старомосковской квартиры. Мальчик тихий, интеллигентный, воспитанный. Из тех, кто в «ящик» Березовского — Гусинского заглядывает крайне редко. Но драма-то за-

ключается в том, что даже если смотреть телевизор раз в месяц, рекламы «Комета» не избежать. Посему вполне оправдано совмещение в сознании отрока, заснувшего над «Путешествием в Арзрум», образа юноши, драящего «Кометом» раковину, и образа великого поэта.

«День полнолуния» раздроблен так, как раздроблена нынешняя российская жизнь. Кусочки старой советской в ней причудливо сплетены с ростками новой, несоветской. Но и то, и другое сейчас трудно разглядеть среди руин и трансформаций переходного периода. К чести сценариста и режиссера следует отметить, что избранная ими структура киноповествования едва ли не оптимальна для попытки увидеть то, что ныне скрыто. Вспомнить старую жизнь, угадать новую, понять, как они неразрывны.

«Типичные представители» нового кино, обращая внимание только и исключительно на вышепоименованные трансформации («ростки нового»), уверены, что снимают про молодую жизнь и для молодых, а на самом деле творят нечто, не имеющее ничего общего ни с жизнью, ни с молодостью. А столь же типичные адепты кинематографа старого, даже разрушая его основы, действуют во имя едва ли не единственной цели кинематографического искусства: пытаются понять, что же на самом деле происходит в том реальном мире, где данный фильм снимается. И тогда фильм, даже если это «кино не для всех», становится интересен каждому.

И если «День полнолуния» в прокате все же провалится, будет лукавством свалить неудачу на объективные условия нашего современного кинопоказа. Мне кажется, что Шахназаров сам не очень-то верит на сей раз в правильность избранного пути. И в этом все дело.

Главное, чего не хватает фильму, — режиссерской страсти, убежденности в том, что только так и надо осмыслять нынешние российские драмы. Огромность задачи декларирована, неисчерпаемость мира заявлена, значимость любой наимельчайшей бытовой детали отмечена. Но художника выдает интонация. Интонация картины — элегическая вялость. А хотелось бы фантасмагории. Ведь когда в бескрайней казахской степи дед, рассказывая внуку о могиле Чингисхана, случайно переводит взгляд на летящий самолет и мы попадаем в его салон, а потом оказываемся рядом с машинистом поезда и стрелочница на полустанке дает ему желтый сигнал, чтобы тут же вернуться в свой домик, где в одной комнате умирает старик, а в другой — мальчуган смотрит по телевизору концерт и мы становимся свидетелями драмы за кулисами этого концерта, — нам хватает воображения понять: перед нами великая фантасмагория жизни. И, пожалуй, лишь кинематограф может адекватно воплотить это состояние.

Шахназарова уже давно привлекала эта художественная задача. В «Городе Зеро». И особенно в «Цареубийце», где история безумца, вообразившего себя убийцей царской семьи, и врача, решившего войти в образ Николая II, чтобы помочь своему пациенту, вдруг оборачивается очень простым, но убедительным объяснением нашей национальной трагедии. Невозможно реформировать общество, созданное на фундаменте чудовищного злодейства. Меж тем ничего особо ужасного впрямую показано не было. Просто машина со страшным грузом ехала по уральскому лесу как-то нестерпимо долго. Просто музыка звучала как-то завораживающе. Просто человек, идущий к костру, был снят так, что и не человеком вовсе смотрелся...

В «Дне полнолуния» режиссер предстал перед нами в роли этакого усталого гения. Предъявил весьма интересный творческий замысел. Дал понять, что должно было получиться в идеале. Но не постарался, чтобы получилось.

Нежелание стараться — это, надо заметить, распространенная болезнь современной кинорежиссуры. Не старается Стивен Спилберг в «Затерянном мире», полагая (и не без оснований), что бегающие и жрущие юрские динозавры сами по себе принесут желанный финансовый триумф... Не старается суперактер Роберт Де Ниро, в последних своих картинах («Комната Марвина», «Полицейские», «Джеки Браун») играющий спустя рукава. Как, впрочем, и его многажды оскароносный коллега Джек Николсон в картинах «Кровь и вино» и «Волк».

Так что, несмотря на очевидную вину в досадной полуудаче фильма, который мог бы стать настоящим событием, Карен Шахназаров пребывает в хорошей компании.

НИНА ЦЫРКУН

Сердитые молодые женщины

«Карьеристки»

«Карьеристки» Майка Ли можно считать второй частью дилогии под названием «Современные британцы». Первой были «Секреты и обманы». Продолжение оказалось более камерным, сосредоточенным в основном на двух персонажах — двух подружках, встречающихся на неделю в Лондоне, чтобы вместе провести отпуск после шестилетней разлуки.

Если после каннского триумфа «Секретов...» Майк Ли и слышал в свой адрес упреки, то касались они бросающейся в глаза театральности его фильма. Режиссер, впрочем, в духе английской традиции, и не пытался ее скрыть, закамуфлировать, а, напротив, демонстрировал открыто и подчеркнуто. К примеру, усаживал гостей за стол так, словно предназначал картинку для зрителя в театральном зале — с «дыркой», незанятым местом у передней части стола, — вместо того чтобы заставлять кружить камеру. В новом фильме Ли словно решил ответить на эти упреки, ставящие под сомнение его репутацию кинорежиссера. Теперь он так же преувеличенно, лихорадочно даже, демонстрирует умение работать в бешено быстром темпе, совершать резкие броски из одного времени повествования в другое, снимать эффектные ракурсы, менять планы, использовать рваный монтаж — словом, прямо в лицо критикам выбрасывает весь набор расхожих приемов, по которым принято отличать «кино» от «некино».

Прекрасно отдавая себе отчет в том, что не в этом его сила.

(Впрочем, может быть, Майк Ли задумал не дилогию, а, скажем, трилогию, нечто вроде сонатной формы. Сначала он познакомил нас со всем реестром тем, потом, во второй части, расчленил их на короткие мотивы, которые сталкиваются, переплетаются и видоизменяются. Правда, в отличие от классической сонаты, Майк Ли предпочел начать в медленном движении, а продолжил в быстром. Посмотрим, что будет дальше.)

Майк Ли — прогрессивный художник. Пока мы пересматривали собственное прошлое и думали, что в остальном

«Карьеристки» ***(Career Girls)***
Автор сценария и режиссер **Майк Ли**
Оператор **Дик Поуп**
Художник **Ив Стюарт**
Композиторы **Мариан Жан-Батист, Тони Реми**
В ролях: **Кэтрин Картлидж, Линда Стедмен, Марк Бентон, Джо Тукер**
Channel Tour Films
Великобритания
1997

мире обитают только Тарантино и повсеместный постмодернизм, там, однако, не перевелись прогрессивные художники, радетели малых сих. Таков Майк Ли, выбирающий своих героев в среде людей небогатых, несчастливых, неудачливых, часто не вполне здоровых. Жалеющий их. Обличающий пороки капиталистического общества. Сын врача, Майк Ли исследует свой предмет скрупулезно и натуралистично. Его фильмы можно назвать физиологическими очерками.

Появление на экране Энни (Линда Стедмен) вызывает шок: лицо юной девушки обезображено экземой, она дергает головой, словно пытаясь скрыть дефект, на щеку падают сальные пряди волос, выкрашенных в какой-то дикий оранжевый цвет. Кроме того, она, что называется, припадочная. Ханна (Кэтрин Картлидж из «Рассекая волны»), к которой подселяется Энни, — особа тоже мало привлекательная. Шумная, агрессивная, неумеренно болтливая, склонная к нравоучительным тирадам. Зубы у нее плохие.

Третий в их квартирке — Рикки, неуклюжий толстяк со всеми возможными дефектами речи (Марк Бентон из Trainspotting — Шишков, прости...). В общем, компания странных, с точки зрения нормы, не вполне адекватных людей, которым трудно и с самими собой, и друг с другом.

Поначалу их экстравагантная внешность и манера поведения вызывают ощущение фарса, но удивительное дело: чем дальше, тем мрачнее делается атмосфера фильма, хотя, казалось бы, повествование должно было постепенно выстраиваться в оптимистическую историю, потому что эти странные люди под влиянием друг друга медленно меняются, причем к лучшему; к тому же возникающее между ними взаимопонимание делает их существование более сносным. А повествование мрачнеет.

Лицо Энни разглаживается, ей больше не нужно прибегать к косметическим ухищрениям, и вместе с толстым слоем тона она сбрасывает и психологическую маску, потихоньку превращаясь из закрытой, стеснительной и невротичной особы в уравновешенную, слегка мечтательную молодую женщину. Речь Ханны замедляется, теряет свою язвительность, нрав ее смягчается. Время оказалось беспощадным только к бедняге Рикки. Когда подруги во время своих ностальгических прогулок случайно встречают его «на пепелище» — возле дома, где они когда-то жили втроем, на углу у китайской забегаловки, продававшей еду навынос (теперь ее больше нет), он из чудака с расстроенной речью уже превратился в законченного шизофреника.

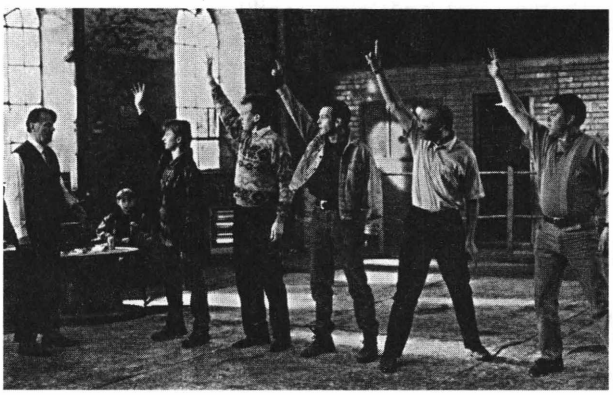
Сверхкрупные планы гладкого лица Энни, едущей в поезде к подруге; кашемировое пальто и элегантные кофточки Ханны; приличная квартира с идеальной кухней, оснащенной всеми чудесами современной техники, — словом, весь флер благополучной жизни под аккомпанемент плавных разговоров не может обмануть. Он лишь парадоксальным образом подчеркивает убогость «шика» низшего слоя среднего класса, в который девушки выбились из социального дна. И потому расставание на вокзале так пронзительно тоскливо.

Майк Ли — феминист, судя по всему. Мужчины в его фильме — аутсайдеры, начиная с бой-френда, которого делят подруги, и кончая шикарным квартировладельцем, у которого девушки хотят снять жилье. Бросив взгляд на вид из окна, Ханна презрительно замечает ему, типичному представителю преуспевающих британских яппи: «Наверно, в ясную погоду отсюда хорошо видать классовые бои», — намекая на непрочность его благополучия. Окончательную точку ставит редкий у Майка Ли, недвусмысленно эмблематичный кадр, где девушки стоят на мосту, под которым выходит из общественного туалета с надписью «джентльмены» совсем уже недееспособный Рикки.

И больше ничего не происходит в фильме «Карьеристки». Кстати, его название на русском должно было бы быть поставлено в двойные кавычки — ни о каких карьерах в нашем понимании речи не идет. Career girls — просто словосочетание, обозначающее женщин, зарабатывающих на жизнь своим трудом. Энни и Ханна окончили какой-то малопрестижный колледж; в сущности, они — «сердитые молодые женщины», наследницы выпускников «краснокирпичных университетов» рубежа 50—60-х (которых играли Ричард Бартон, Альберт Финни и Алан Бейтс), так же, как Майк Ли — наследник «сердитого кино», недаром в связи с ним западные критики не стесняются употреблять термин «социальный реализм», в котором, право же, нет ничего плохого.

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Пол-«Monty»



«Полная обнаженка»

«Полная обнаженка» *(The Full Monty)*
Автор сценария **Саймон Бьюфой**
Режиссер **Питер Каттанео**
Оператор **Джон де Борман**
Художник **Макс Готлиб**
Композитор **Энн Дадли**
В ролях. **Роберт Карлайл, Пол Барбер, Стив Уисон, Том Уилкинсон, Марк Эдди**
Fox Searchlight Pictures
Великобритания — США
1996

Ознакомление читателя с фабулой «Полной обнаженки» излишне — кажется, фильм посмотрели все. Но некоторый смысл напомнить есть.

Некий бывший рабочий сталелитейного производства, а ныне безработный Гарри (для друзей, также безработных, просто Гас) в промышленном городе Шеффилде, объятом экономической депрессией, пытается организовать и организует группу мужского стриптиза «Горячий металл»...

Ключевое слово стоит первым. Некий. И это, похоже, главное в фильме «Полная обнаженка»: его центральные персонажи — «одни из нас» — ничем не приметны, абсолютно обыкновенны, некрасивы, «не-журнальны» (костлявы или толстоваты), не принадлежат, как и большинство из нас, к общественным верхам и, как мы все, неудачливы. И на этих героях-неудачниках, героях-тютях, берущих у судьбы реванш с помощью дружбы, взаимной поддержки и отказа от условностей ханжеского социума, примиряются народы.

По свидетельству очевидцев, на заключительном приеме кинофестиваля в городе Клермон-Ферран шестеро мужчин из фестивальной команды исполнили номер псевдостриптиза с затанцовыванием за ширму и телесными извивами за ней — строго по мотивам и под музыку из «9 1/2 недель». Таким образом, близко к тексту была «пересказана» заключительная сцена из «Полной обнаженки». Под хохот и одобрительные возгласы французской по преимуществу публики. Видимо, фильм Питера Каттанео играет ныне роль тоннеля под Ла-Маншем, но куда эффективнее последнего — в смысле сближения исторически соперничающих народов. Французы, на своих вечеринках воспроизводящие сцены из «островного» фильма (в этой насквозь английской картине деньги, впрочем, частично американские), — это, согласитесь, знак максимально возможного его признания.

«Полной обнаженке» и его героям-тютям вообще сопутствует полный успех: лидерство в рейтингах по итогам демонстрации на разных телеканалах (картина первоначально делалась для телевидения),

триумфальное шествие по кинофестивалям, присуждение европейского «Феликса» и, наконец, окончательный триумф — широченный прокат в США со словами на афишах: «Наисмешнейшая комедия года». Правда, при дружном перешептывании в зале: «Ты понял, что он сейчас сказал?.. Что-что?» Но это лишь досадный и чисто лингвистический misunderstanding: йоркширский «кокни» действительно мало понятен американцам. В остальном же «Полная обнаженка» — в русле последних достижений киноискусства, включая американское. Особенно в смысле развенчания парадного имиджа кинематографа — тут фильм может быть признан законодателем новой киномоды, поощряющей «независимых» и предложенные ими формы демифологизации кино как способа мироописания. В «Обнаженке» есть все по этой части: внешняя заурядность героя — «человека толпы»; его исключенность из числа «стабильного большинства», утрата им социальных связей; явная взнервленность, даже взрывоопасность персонажей; подчеркнуто антиэстетичная среда действия в согласии с внешним «антиэстетизмом» героя. И успех «Полной обнаженки» — той же природы, что и успех стриптиза Гаса и К°: в качестве априорно привлекательного демонстрируется ненормативное, штампу и канону не потакающее. Как Гас с коллегами сделали предметом шоу и зрительского вожделения немолодые организмы и пухлые животики, так и авторы фильма погрузили действие в среду, снятую документалистски и сопротивляющуюся наведению какого-либо изобразительного глянца.

Сценарист Саймон Бьюфой и режиссер Питер Каттанео проследовали по курсу Дэнни Бойла («Игра в номера»), Кевина Аллена («Город близнецов»), Ника Кассаветеса («Она так прекрасна») и многих прочих, но при этом отважно дали задний ход. Дело в том, что «черные киноюмористы» и «социальные киноиронисты» практически отказали социальной реальности в праве на существование, они отвергали ее, лживую, погрязшую в условностях, ради одного маленького, извините за банальность, человека (ну, редко двух, как в «Городе близнецов»). Он-то один и оказывался полноценен и реален. И он сидел на игле, взрывал мирную обыденность уютного шотландского городка, «помешивался» на смешной и незаметной, в общем-то, девушке — буквально. В лучшем случае в финале он вроде бы собирался вернуться в презираемый им социум, как герой Макгрегора у Бойла. Герой же Роберта Карлайла (снявшегося, кстати, и у того же Бойла в роли одного из «игольных» приятелей героя, самого безумного и неистового) изо всех сил держится за социальные связи — не может смириться с ролью социально невостребованного и, разведясь с женой, борется за свое право быть отцом сыну-подростку, категорически не соглашается на работу «за два пятьдесят в час» — ведь это компромисс и грозит он утратой статуса полноценного члена общества. Стремление Гарри быть полновесной социальной единицей делает протагониста «Обнаженки» более реалистическим (в «ведческом» смысле слова) персонажем, чем убежденные маргиналы, герои других, близких по духу лент.

Именно в этом фокусе «курс прежний, ход задний», который проделала «Полная обнаженка» на фоне собратьев по «стриму», возможно, и коренится причина ее успеха. Эта картина отмечена «новым оптимизмом», то есть личным оптимизмом героя в условиях общего социального пессимизма. «Полная обнаженка» демонстрирует возможность оптимистически деятельного отношения к реальности при абсолютной безыллюзорности взгляда на нее. Реальность депрессирует и не дает никаких оснований к оптимизму, но «человек толпы» может — найдя понимание у себе подобных — взять свою судьбу в собственные руки. И пускай руки эти дрожат, уверенность покидает, выход на сцену кажется смертельным трюком, а сам инициатор стриптиза близок к обмороку — какую цену не заплатишь за триумф!.. Над равнодушием мира, над серостью существования, над собственной неловкостью наконец. Стриптиз в обмен на самоуважение — реванш трагикомический, однако в фильме Каттанео акцент все же сделан на социальном — внеморальном — триумфе, триумфе личности над обстоятельствами.

Конечно, в этом есть и традиционное, извечно британское, лейбористское — вера в спасительность честности, которая лучшая политика, и солидарности нескольких хороших парней. Не говоря уже о том, что такого рода произведения, обращенные к фактурам жизни малообеспеченных слоев общества, традиционны для кинематографа (вспомним хоть Линдсея Андерсона с группой «Свободное кино», хоть Майка Ли, хоть документалистов-шестидесятников) и литературы Великобритании (не забудем про Мелвина Брэгга и его «В Англии»). Другой

вопрос, что реальность уже не вынуждает персонажей бороться за жизнь, они борются лишь за более качественную жизнь. И — соответственно — «Полная обнаженка» сменила обличительный пафос, или флер социальной экзотики, или романтическую патетику, столь свойственные реалистическим произведениям о британских социальных низах, на здоровую иронию по отношению и к миру, и к собственным героям (чего стоит только музыкальная тема танго, сопровождающая всякое появление в кадре Джералда (Том Уилкинсон), самого обстоятельного из персонажей «Обнаженки», бывшего «руководителя низшего звена»).

Но и тут «Полная обнаженка» не оригинальна и восходит к рекордсмену британского проката 1996 года — к фильму Марка Хермана Brassed off (буквально — «Оттрубленные», но плодотворнее перевести это название, видимо, как «...И медные трубы»). Там было то же — и шахтерский городок был охвачен безработицей, и герои, трогательно комичные, неудачливые и друг другу преданные, сопротивлялись социальной реальности, и их творческое самовыражение торжествовало над безысходностью реального положения вещей. С той лишь разницей, что самовыражались они в рядах самодеятельного духового оркестра. Создатели «Полной обнаженки» честно дают ссылку на «первоисточник»: в первом же ее эпизоде с кражей стального рельса из цеха закрытого завода мимо героев проходит духовой оркестр, а один из сикстета потенциальных стриптизеров столь же рыж, столь же подавлен и так же совершает попытку самоубийства, как и один из героев фильма Хермана.

Так что «Полная обнаженка» встала второй в ряд с «Трубами», и, скорее всего, стоит ждать следующих образчиков направления, которое можно определить как «кино нового социального оптимизма».

А из этого следует, что, казалось бы, забытый социальный герой снова в действии. Об этом свидетельствует и нынешний звездный статус Роберта Карлайла, вошедшего в кинематограф именно в амплуа героя социально активного и социально, чтобы не сказать политически, детерминированного: его персонажи всегда происходят из низших слоев — от «скинхеда» из телесериала «Принцип крейкера», показанного год назад ОРТ, до героя «Песни Карлы» Кена Лоуча. Не последнее дело тут и актерские данные Карлайла — непримечательность наружности при явной незаурядности темперамента. Новый социальный герой — оптимист из толпы, из той самой толпы, из которой обычно выходят лишь одержимые деструктивным рефлексом футбольные болельщики, уличные хулиганы и прочие mother-fucker'ы (по-нашему — «козлы»). Он так же страстен и так же закомплексован, как последние, но настроен конструктивно. Кроме того, не забудем, что режиссеры обоих фильмов кинематографически молоды: у Каттанео это первая игровая полнометражная картина, у Хермана — вторая. Таким образом, можно предположить, что Британия произвела на свет новых социально-критичных «молодых»: в ее истории были уже «молодые рассерженные», теперь — «молодые конструктивно-ироничные».

Но самое смешное, что по методу аргументации в пользу «маленького человека» как героя, которому подвластна его социальная судьба, «Полная обнаженка» идеально феминистична. Как феминистки выступают против подавляющего женщину «мифа о красоте» (то есть предъявляемого общественным сознанием к женщине требования в облике подчиняться некоему канону), так и создатели картины отстаивают право своих героев с достоинством вынести подержанные свои тельца на обозрение и вызвать при этом вожделение. Феминистки выступают против канона, выработанного без участия женщины, ей навязанного и подавляющего ее свободу, и авторы фильма — про то же, про подавляющие среднего человека нормативы «стыдного». Феминистки радикальны, а «Полная обнаженка» их радикализм адаптирует к обыденности. И в обыденности примиряет всех, любой радикализм. Даже радикализм политкорректности. В группе главных персонажей есть представители расового и сексуального меньшинств (Хорс — черный, а Гей и Ломпер — гомосексуалисты, обретшие друг друга). Гас и его сын Нейт испытывают полное взаимопонимание (налицо нерасторжимый союз поколений). Дейв и Джин проносят сквозь испытания супружескую любовь и преданность. Все эти иллюстрации к ключевым постулатам политкорректности в глаза вовсе не бросаются. Хотя в угоду ей даже пресловутая «обнаженка» в результате окажется не полной, очень щадящей — нам ведь так и не дадут увидеть разоблачившихся в финале своего шоу героев.

«Полная обнаженка» пытается создать образ «политкорректности с человеческим лицом». И ладно. Правь теперь, Британия, морями.

ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Кто ходит в гости по утрам?..

Каждое воскресенье Тимуру Кизякову и Александру Бахметьеву с удовольствием открывают дверь. В 10.30 утра — пока родители не успели разбежаться по магазинам, пока младшие не ускакали на улицу, а старшие не погрузились в сон, вернувшись с ночного променада по клубам. Короче, пока все вместе — «Пока все дома».

Проведать великих мира сего в их доме — идея на телевидении не новая. Как только камеры стали весить ровно столько, чтобы быть мобильными, а вещать стало возможно с кассет, все устремились «в дома». Однако зачастую устремления эти пропадали всуе, потому что гости совершали невинную, но ошибку — говорили о профессии, о делах и уж никак не о семье, родословной, любимых животных...

Авторы программы «Пока все дома» такой ошибки избежали. Фон работает наравне с героем, выгодно оттеняя достоинства и предательски обнаруживая недостатки. Впрочем, дом — это дом. Можно даже не снимать тапочки, авось оператор не заметит. Говорят в программе тоже исключительно о доме — о семье, которая здесь живет, вспоминают тех, кто жил раньше, о том, как этот самый дом сложился и кто же в нем хозяин. В собственном жилище за чашкой чая даже самые звездные звезды становятся обычными людьми. Оказывается, Геннадий Хазанов варит кофе для жены, и хотя делает это каждое утро, все равно не помнит, какого цвета кофейная чашка супруги. А Александр Абдулов собирает на даче всех, кого может, и кормит отменным супом собственного приготовления.

Всего этого вам не узнать из минутных телевизионных или глянцевых журнальных интервью, которые, как правило, делаются по поводу. В «Пока все дома» повода нет. Тут не вопрос-ответ. Тут разговор. Обязательное условие которого — по душам. И, как ни странно, условие это соблюдается. Никто из героев не фальшивит и не красуется... С непередаваемой иронией Виталий Соломин будет рассказывать всей стране, как однажды умудрился отнести чужие туфли на помойку

А.Бахметьев и Т Кизяков в программе «Пока все дома»
Фото М Клюева

и как потом искал их, вызывая недюжинный интерес и сочувствие трудной актерской доле у проходящих мимо людей. А еще, хитро подмигивая в камеру, он припомнит, как его жена, услышав положительный ответ на вопрос об ужине, приподнимает брови и удивленно-недовольно произносит: «Бу-у-дешь?!» И никакой фальши. Так уж устроен человек — приврать где-нибудь за кулисами просто, а скрывать что-то от собеседника в своей крепости не хочется — родные стены вежливо принуждают к откровенности.

Тимура Кизякова можно обвинить в дилетантизме. В работе, мол, отсутствуют яркие журналистские приемы и привычные на сегодня штампы — наглость в общении, развязность в шутках, желание поддеть собеседника. Однако даже недоброжелатели сойдутся в одном — быть неискренним с Кизяковым, наверное, просто невозможно. И если кто-то замечает журналистскую неоперенность ведущего, то пусть найдет в себе силы признать его стопроцентный профессионализм в умении сотворить человеческие отношения. Кизяков вообще не похож на своих телевизионных коллег, многие из которых действуют по нехитрым правилам папарацци — ухватить самое остренькое и посмаковать в эфире, потешить собственное тщеславие и заработать очки у дурно воспитанной публики. Кизяков, умеющий вызывать на откровенность, как исповедник, не пользуется полученными результатами в корыстных целях. Хотя, надо заметить, у него для этого гораздо больше оснований, чем у многих «мастеров интервью», — за сорок минут в программе выплывает столько жгучих фактов, сколько порой не отыщет бывалый журналист за несколько лет. При этом у Кизякова герой рассказывает о личном добровольно. Ведь никто не заставляет семейство Чухраев вспоминать, как они были против брака дочери с Антоном Табаковым и как после полюбили «нежеланного» избранника.

И еще... Человека здесь не только уважают, его любят по-настоящему. Им интересуются не наигранно и не на час. Ведь кто бы мог подумать, что хрупкая Вера Глаголева серьезно занималась стрельбой из лука и даже подавала большие надежды. И как можно не восхищаться Стаханом Рахимовым, по старинным чертежам собственноручно сделавшим такую домашнюю мебель, что не стыдно выставлять на аукционы или в антикварные салоны. Недаром, когда смотришь программу, кажется, что члены съемочной группы знакомы с этой конкретной семьей не первый год или даже кто-то из них приходится хозяевам ближайшим родственником, от которого ничего не скрывают. Бравый Алексей Булдаков рассказывает, как опаздывал на собственную свадьбу, а его жена признается, что будущего мужа она полюбила после того, как увидела на экране. Блистательная же Татьяна Шмыга души не чает в собственном зяте и готова признаться в любви к мужу дочери прямо перед миллионами зрителей. Самые именитые персонажи рассказывают почти незнакомым людям что-то тайное. Тот, кто откровенничает, чувствует, что его хотят услышать. Поэтому так открыто и спокойно повествует о первой любви, о двойках в школе, о приводах в милицию и о том, как пять раз поступал в театральное училище. Такие разговоры с синхронным рассматриванием старых фотографий или всякой дорогой сердцу мишуры бывают только по любви, только по взаимности...

На первый взгляд строгой структуры у программы просто нет. Разговор — разговор — разговор, иногда прерываемый замечаниями ведущего в студии, рубриками и рекламой. Однако структура есть, да и не может ее не быть. И если смотреть «Пока все дома» регулярно, это совсем не трудно заметить.

Конструкция передачи целиком выстроена по гуманному принципу: «Зрителю не должно быть скучно!» Именно поэтому никто не будет назойливо мучить проснувшегося телелюбителя нескончаемым разговором пусть даже с самым популярным человеком. Все понимают, что выдержать такое способен далеко не каждый. Обязательно покажут фрагменты из фильмов или спектаклей с участием героев программы. Видеоцитаты будут использовать при каждом удобном случае, каким может оказаться интересная реплика героя. К чести создателей программы, нарезка пленки делается весьма тщательно и тактично. Иллюстрирующих фрагментов никогда не бывает много, что не отвлекает от основного разговора, а лишь украшает его. И появляются эти самые «картинки» всегда к месту. Этакий последний штрих перед тем, как отойти и полюбоваться творением.

Полюбовались... Разговор получился содержательным и задушевным. Теперь слово ведущему. Он — уверенный мастер монтажа, который не режет разговор по

живому, а плавно направляет его в нужное русло. Межсюжетные реплики Кизякова в программе предваряют постоянные рубрики и рекламные блоки. Беседы в домашней обстановке — это некоторым образом «официальная» часть передачи, которая, впрочем, делается так же неофициально, как и вся программа вообще. Более интересно и иронично, чем здесь, отыграть рекламные паузы не удается никому, да и представить спонсоров так нестандартно могут только в «Пока все дома».

В программе три рубрики — про животных, про музыку, про труд и смекалку... Появляются они не вдруг. Монтажный лист программы расписан таким образом, что тема рубрики плавно, с подачи героя и ведущего продолжает разговор, начатый в доме. И если в доме звезды заходит разговор о домашних любимцах, то ждите «Зверье мое»: спаниель Татьяны Шмыги, который любит гулять только с ней, достоин особого внимания в рамках общего разговора...

Героями этой рубрики становятся семьи, которые приютили в своих квартирах мадагаскарских тараканов, амазонских крокодилов или бенгальских тигров. Впрочем, экзотичность братьев меньших не главный критерий. Хозяин квартиры может обожать обыкновенных волнистых попугайчиков и поселить у себя дома штук пятьдесят этих особей или предоставлять крышу всем бродячим кошкам.

Для исполнителей и слушателей есть рубрика «С миру по нотке». Для нее отбирается какая-либо поющая семья, в которую тоже едут в гости, но не разговоры разговаривать, а песни петь. Впрочем, иногда «покавседомовцы» заезжают в такие дома, где и поговорят, и споют. Нонна Мордюкова без аккомпанемента затянет песню, которую, по ее словам, лучше всего пела мать Василия Шукшина. И что самое главное, это разговору не только не помешает, но и придаст ему особую интонацию.

Экзотических животных или песен в исполнении звезд на нашем телевидении и так достаточно, зато аналогов еще одной рубрики «Пока все дома» — «Очумелые ручки» — нет. Я бы даже не называла это рубрикой — «Оч.умелые ручки» подобны отдельному приложению в контексте программы. Это как выкройка к журналу для рукодельниц — без самого журнала она не нужна, но и без нее он теряет всякий смысл. Главный заслуженный «оч.умелец» программы — Андрей Александрович Бахметьев. Он настоящий домовой. Кулибин телеэкрана. Самая немногословная фигура на нашем телевидении.

А.Бахметьев показывает, как из использованных или отслуживших свой век предметов можно смастерить что-либо вполне пригодное в хозяйстве. Из фломастеров и прочего ненужного хлама он сделает мебель для куклы Барби... Посоветует, как превратить велосипед в маленький мотоцикл... Растормошить неулыбчивого, но, впрочем, отзывчивого на шутку изобретателя пытается Кизяков — это правила игры. Кизяков «помогает», все время комментирует процесс, тогда как Бахметьев скуп на слова и почти не обращает внимания на сидящего рядом Тимура. Быть может, только улыбнется чуть-чуть. Пока никто не видит...

Кто-то, наверное, считает, что все эти изобретения бесполезны и демонстрируются лишь шутки ради. Но я сама видела вырезанные из пластмассовых бутылочек вазочки в фешенебельных офисах с горой оргтехники. Да, собственно, дело не в том, насколько жизненны «оч.умельские» поделки. Главное — то удивление и восхищение, которое испытывает зритель, когда на его глазах из простого яблока и проволочек делают батарейку к наручным часам. Пусть их нельзя носить — зато как интересно попробовать сделать это самим, всей семьей.

«Пока все дома» — программа универсальная, она и для младших, и для старших. И это вовсе не потому, что мама усаживается перед телевизором, поскольку его смотрит ребенок. Тут другое.

Эта программа вообще не делит зрителей по возрастному принципу, как намеренно или нет делают остальные. Смотреть ее могут и высоколобые интеллигенты, и продавцы с рынка. Первые с удовольствием послушают рассказы известных людей, вторые посудачат и посплетничают об обстановке в квартире, женах и мужьях знаменитостей. Каждому по интересам и каждому — свое. При этом я уверена, что авторы программы — желанные гости в любом доме. Признайтесь, разве вы не хотели бы пригласить их, Тимура Кизякова и Андрея Бахметьева, к себе? Чтобы поговорить о том, о сем, починить наконец-то дверцы книжного шкафа, пристроить не в меру расплодившихся золотых рыбок, спеть про весну или просто попить чайку, без камеры...

КОММЕНТАРИИ

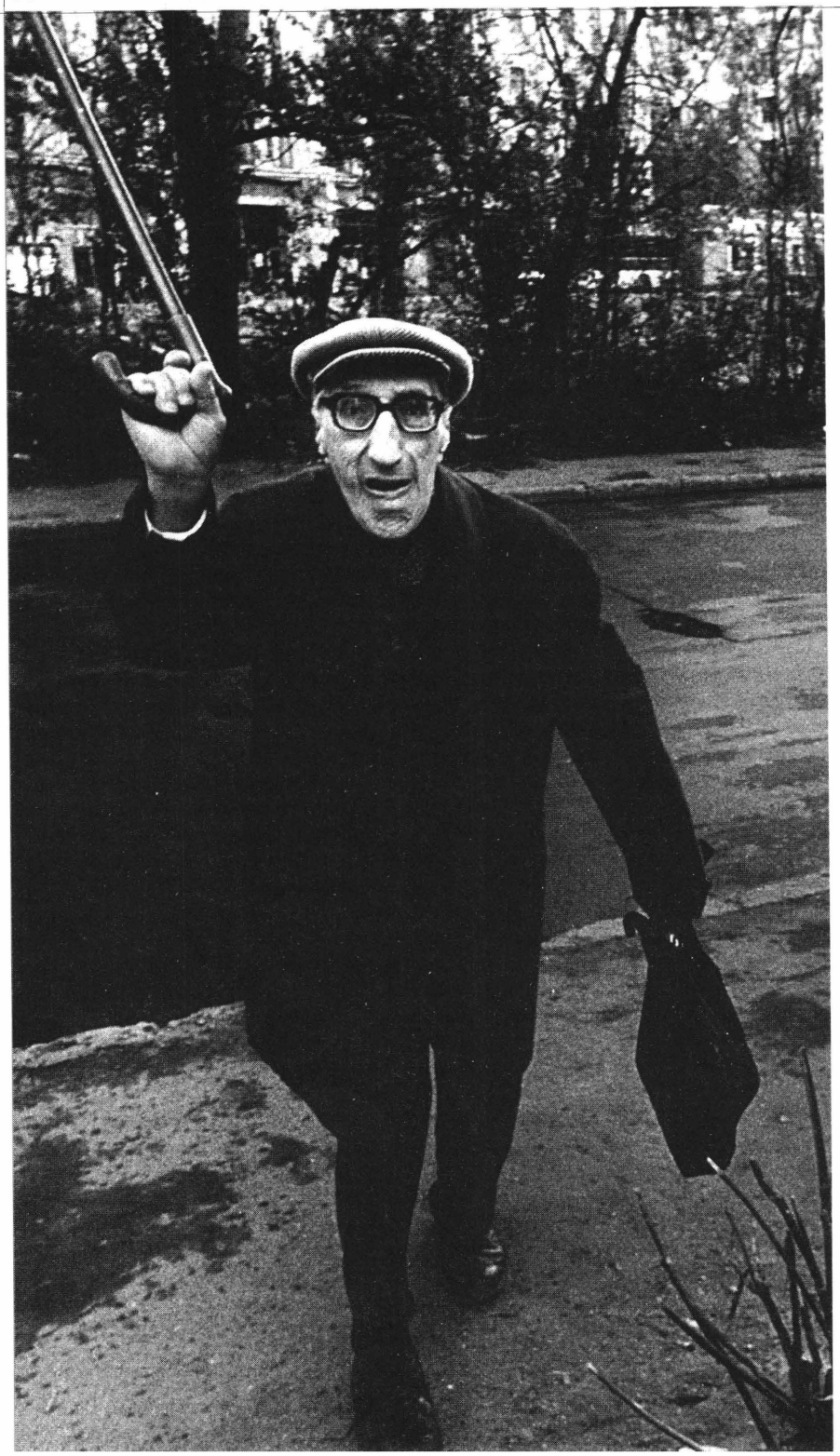


Фото С Леонтьева

С О - М Н Е Н И Е

БОРИС ПАРАМОНОВ

Фаринелли или Карло Боски?

К кастрату раз пришел скрыпач,
Он был бедняк, а тот богач.
«Смотри, – сказал певец безмудый, –
Мои алмазы, изумруды –
Я их от скуки разбирал.
А! кстати, брат, – он продолжал, –
Когда тебе бывает скучно,
Ты что творишь, сказать прошу».
В ответ бедняга равнодушно:
– Я? Я муде себе чешу.

А.С.Пушкин

Существует вопрос о конце так называемого постмодернизма. Предполагается, что он умер и не воскреснет. Я не могу согласиться с этим уже достаточно распространенным мнением. И вот по какой причине. Вопрос о постмодернизме страшно сужен в сегодняшних русских дискуссиях. Этим термином означают сплошь и рядом чисто эстетические поиски и потуги (иногда, впрочем, и свершения). Между тем явление, стоящее за этим словом, много шире и значительней. Это целостное мировоззрение культуры, вступившей в цивилизованный период, мировоззрение цивилизации — в шпенглеровском и русском (да, и русском!) значении этого слова. В России с этой контроверзой мы встречаемся уже в спорах славянофилов и западников: славянофилы были не против (западной) культуры, а против тамошней и тогдашней (уже!) цивилизации. Критика Запада Иваном Киреевским была критикой цивилизации, то есть рационалистического сужения целостной культуры. Потом тема очень остро была поставлена у Блока: у него это вопрос о культуре и стихии. «Культурой» он считал как раз цивилизацию, утратившую связь со «стихией», с бытийными своими законами; то есть культура, забывшая о стихии, претерпевает рационалистическое, прагматическое и утилитаристское уплощение. На известие о гибели «Титаника» он отреагировал знаменитыми ныне словами: «Есть еще океан». Но это уплощение и упрощение культуры как раз и есть то, что произошло и утвердилось в современном, в нашем мире, в котором бесспорно — хочется нам этого или нет — главенствует Америка, цивилизационная твердыня. Сегодня «Титаник» в Америке — сделавший колоссальные сборы фильм, и этот «Титаник» уже назван непотопляемым. Вот выразительный символ постмодернизма: игровое воспроизведение прежних культурных коллизий выходит за рамки искусства и становится стилем жизни, сама жизнь превращается в шоу, в «симулякр». Постмодернизм торжествует в жизни, а это куда важнее приключений его в узких рамках эстетики. Старый спор о культуре и цивилизации окончен. Конец этого спора — это и есть пресловутый «конец истории». С концепцией этого конца можно не соглашаться лишь при одном условии: если вы хотите са-

мый этот конец закончить, переиграть все заново, вернуться от постмодернизма, то есть от «цивилизации», к «культуре».

Возможен ли такой «конец конца»? И главное: а стоит ли его хотеть? Чтобы разобраться в своих желаниях, нужно отдать себе отчет в содержании всех вышеупомянутых терминов. Так ли бесспорно хороша культура? Надо ли воскрешать этого Лазаря? Вот вопрос вопросов.

Здесь можно вспомнить давнюю статью Бердяева «Воля к жизни и воля к культуре» — приложение к его книге «Смысл истории». Некоторые из его тезисов уже содержатся имплицитно в сказанном выше. В целом мысли Бердяева таковы. Культура всегда — великая неудача жизни, в ней даны символы и знаки, а не реальное преображение бытия, не достигнут иной, небывалый жизненный статус. Не жизнь меняется, а пишутся книги, симфонии и картины. Зрелая, самосознающая культура начинает понимать этот свой символический, конвенциональный (так сказал бы уже Поль Валери) характер, и в ней возрастает воля к жизни, а воля к культурному творчеству ослабевает. Просвещенная культура, сознающая свою бытийную тщету, начинает перерастать в цивилизацию, установка которой — в воздействии на жизнь, в реальных планах ее преображения, в проекте технического господства над бытием. Цивилизация, в отличие от культуры, не символична, а реалистична. Падает уровень культурного творчества, оно иссякает и исчезает, уступая место свершениям технической во всех смыслах цивилизации.

Какова же связь цивилизации и культуры в плане исторической преемственности, возможна ли такая связь вообще, помимо фигуры отрицания? Да, эта связь есть, но очень специфическая, говорит Бердяев. И тут уже нужна цитата, которую я выделю еще и курсивом: *«Вся красота культуры, связанная с храмами, дворцами и усадьбами, — переходит в музеи, наполняемые лишь трупами красоты. Цивилизация — музейна, в этом единственная связь ее с прошлым»*.

В выделенных словах предельно краткая и предельно точная формулировка того, что потом (сейчас) стали называть постмодернизмом, но — необходимейшее уточнение! — единственно в эстетическом смысле. Сегодняшняя или, как полагают многие, уже вчерашняя эстетическая практика целиком охватывается этой методой, этой «музеизацией» как приемом современного искусства. Культура становится «Архивом» (Деррида), «Библиотекой» (Борхес). Вы не пишете новых книг, а читаете старые, современный писатель — это читатель, таков Борхес. Нельзя забывать и формулу Томаса Манна: пародия — игра с формами, из которых ушла жизнь. Это уже и Джойс, и практика всякого рода «центонов». Наше время — аналог александрийского периода греческой истории. «Как мумия, легла Эллада в александрийский саркофаг».

Я не знаю, какая самоновейшая художественная практика («практики», «стратегии», «жесты») идет (идут) на смену этим музеизации и духу пародии и какие тут возможны ренессансы, но ясно, что резон существования цивилизации в целом отнюдь не музеен, она по определению (бердяевскому же) устремлена к жизни, к житейской, в самом широком смысле, практике. Цивилизация — это тот живой пес, который лучше мертвого льва культуры. С этим псом совокупляется Олег Кулик. Но почему же лучшее, казалось бы, и высшее — культура — обречено на постжизнь ископаемых остатков? Какой в культуре был имманентный порок, обусловивший ее смертность, помимо указанного Бердяевым абстрактного ее символизма?

Бердяев не то что прошел мимо, но не сделал акцента на важнейшем качестве культуры — на ее укорененности в мифе или, лучше сказать, в фикции, фикциях. Правда, он говорит о происхождении ее из культа, но для нас это уже «не звучит». Культура не дает точного знания о мире, она не верифицируема, то есть условна, конвенциональна. Культурный миф, поставленный рядом с научным знанием, не может выдержать такого сопоставления — и отмирает. Происходит столкновение возвышающего обмана с тьмой низких истин, и свойство последних таково, что они всегда убеждают большинство. Истину нельзя поставить на голоса, говорил еще Герцен, но усвоенная, вошедшая в «культурный» (sic!) оборот, она способна убедить всякого. Дискурс цивилизации обращен к общему достоянию — разуму, рацио. Что может думать о непорочном зачатии нынешний школьник, обученный технике как размножения, так и предохране-

ния от оного? И нужно ли скрывать от него эти низкие истины? Да и низкие ли они? Они не низкие, они фундаментальные, а фундамент всегда внизу. Их и не скрыть, как не скрыть шило в мешке. Мешок или, лучше сказать, воздушный шарик культуры, этим шилом проколотый, испустил дух. Другой образ: разгаданный фокус бессмысленно повторять — цивилизация обессмысливает самый жанр культурного фокусничества, как говорил Бердяев же, разоблачает иллюзии культуры.

Тут появились слова, может быть, важнейшие для предлагаемого рассуждения: большинство и голосование. Это — демократия. Сегодня нельзя вести разговор о культуре вне контекста демократии. Демократия и есть наиболее действенный агент и катализатор цивилизационной мутации культуры. Разум всеобщ, то есть демократичен. Цивилизация и демократия внутренне сродны, едва ли не тождественны. Разумными, рациональными аргументами нельзя обосновать какую-либо социальную иерархию, очень легко и, так сказать, органично обосновываемую в любом культурном мифе. И цивилизация в эпоху восстания масс взамен красоты, требующей высокого строя души, предлагает всем доступный комфорт — доступный не только экономически, но и, так сказать, духовно, как норма должествования. Господствуют, по крайней мере в установке, гедонизм и эвдемонизм, ориентация на счастье, хотя бы на тот же комфорт. Человек, однажды этого вкусивший, от подобных завоеваний (и программ) уже не откажется, он уже совращен и прельщен «умным духом», коварным змием цивилизации. Вопрос все тот же возникает: а нужно ли отказываться? Это и есть вопрос о Фаринелли и Карло Боски. Что лучше: превратить мальчика в кастрата во имя высокого искусства и всяческого бельканто или отказаться от этого проекта и дать ему вкусить некие элементарные радости бытия? Вопрос этот риторический, на самом деле уже и не существующий. Высота и глубина исчезли, но культура в упрощенной форме цивилизации пошла вширь, приобщила к ликбезу, медицинскому страхованию, правилам гигиены.

Внутренних аргументов и двигательных сил к новому культурному ренессансу внутри цивилизации уже не найти. Но можно теоретически обсудить вопрос о возможности появления нового культурного мифа и соответствующей парадигмы социального бытия — в воздействиях на цивилизованный мир извне. Это вопрос о возможности нового варварства, способного к культуротворческим фикциям. Парадокс в том, что культура ближе к варварству в Блоковой «стихии», чем к цивилизации. Культура создается в «ночные», органические, а не критические эпохи. В России еще до Бердяева это очень хорошо понимал Константин Леонтьев, недаром ценивший турок в фесках выше, чем балканских славян в пиджаках. Правда, со славянами он напутал, они оказались очень даже органичны и «культурны», устроив резню в Боснии и собираясь устроить ее в Косово.

От Косова я: дружины свой бег
Правят победно на трупах.
Я и колол, и резал, и сек
Павших от ужаса, глупых!

Культура вырастает на крови, она дитя трагедии. Это кастрация детей, это человекоубийство — жертвоприношения живых людей во имя сверхличных целей. И если балканские сербы не особенно убеждают в собственной культурности, то можно вспомнить Россию с Толстым, Лениным и Платоновым. Ленин тут — необходимая связка, неизбежное звено в цепи культуры. Ибо культура не только полет, но и цепи. Цивилизация же — автомобиль, передвигающийся по поверхности и никуда не взлетающий, но с завидной скоростью доставляющий в нужное место. Вот это и есть движение вширь. Двигаться вглубь сегодня можно, лишь отказавшись от дневного света. В эпоху цивилизации ренессанс культуры, то есть мифа, фикции, легенды, — это фашизм.

Понятно, что ни помянутые балканские славяне вкупе с боснийскими мусульманами, ни мусульмане ближневосточные, ни созерцательные индийцы, ни южноамериканцы с ламбадой и Маркесом цивилизации, Западу вызова не представляют. Вызов может прийти с Дальнего Востока, от Японии и Китая. Собственно, Америка с ним уже и сталкивается, территория Соединенных Штатов медленно, но верно — да не так уж и медленно — колонизируется соот-

ветствующим контингентом. Ассоциации тут могут возникнуть всякие, в том числе, конечно же, и устрашающие. Американцы были неприятно удивлены происшествием с отечественным тинэйджером, мазавшим в Сингапуре стены пресловутыми граффити и за это по приговору суда подвергнутым палочному наказанию. Если сопоставить это с таким, например, фактом, что треть недвижимости Лос-Анджелеса в руках японцев, то может стать неуютно на душе. Конечно, упасть производству эти люди не дадут и порядок с чистотой соблюдут, но пугает как раз перспектива такого порядка, поддерживаемого телесными наказаниями.

Но вот еще вопрос, и даже не вопрос, а утверждение, уверенность: эти люди Александрийскую библиотеку не сожгут. Омаров среди них нет, и Гитлеров, и даже Фамусовых. Еще Мережковский писал о «желтолицых позитивистах»: у китайцев изначально не было вкуса к метафизическим фикциям. Предоставленные самим себе в меняющемся мире, они, конечно, могут наломать дров (маоизм, японский империализм), но опыт пребывания в Америке дальневосточных «ориенталов», опыт их непосредственного вживания в цивилизацию убеждает в высочайшей их способности к ассимиляции, приспосабливанию. К чему? Конечно, не только к «Макдоналдсам» и super-buggy pants, но, скажем, и к скрипичной игре. Человек, снявший в Америке и об Америке фильм «Ледяной шторм», — это, конечно, не совсем американец, но совсем не чужак. Скорее всего, это и есть необходимый синтез, конвергенция и окончательная дружба народов. Что лучше: Энг Ли в Америке или американский пачкун в Сингапуре?

И надо ли забывать о том, что человек, сложивший гимн демократической цивилизации под названием «Конец истории», носит имя Фрэнсис Фукуяма?

А «яма» по-японски означает «гора».

Интересно для профессионалов,
профессионально для любителей.

журнал Мультимедиа цифровое видео

Наши темы: тенденции развития цифрового мира, технологии и техника телевидения, Web-вещание, цифровое видео, графика и анимация, цифровое кино, цифровой звук, виртуальные студии, DVD, цифровое телевидение, разработка CD-ROM, инструменты, домашняя видеостудия, домашняя аудиостудия...

Наши авторы — ведущие российские специалисты.
Лицензии лучших американских журналов — **Digital Video** и **Videography**.

Подписка в любом почтовом отделении
по каталогу «Роспечать» — индекс **71717**, по каталогу «Книга-Сервис» — индекс **40699**,
по каталогу Киевской службы подписки (на территории Украины) — индекс **10433**.

Россия, 105118, Москва, проспект Буденного, д. 32, тел./факс: (095) 366 79 96.

ТВ-ЛАВОЧКА

ВЯЧЕСЛАВ ГЛАЗЫЧЕВ

Письмо шестое

Да-с, господин главный редактор. Как известно, для того чтобы увидеть существо знакомого предмета, необходима дистанция. Менее распространено в российских просторах понимание того, откуда такую дистанцию отмерять. Теперь я знаю и это.

Вовсе не об отдаленных туристических оазисах речь. Там притупляется острота зрения, а общая расслабленность организма никак не способствует постижению истинной природы отечественной культуры. Иллюзия и то, что можно достичь необходимого состояния, сбежав прочь из города и глядя на телеэкран в покое чьей-нибудь дачи, — элегическое настроение отнюдь не помощник. А теперь вообразите себе некий город, имя которому до недавна было Чимкент, но вследствие разрастания суверенности государственного языка Казахстана стало Шымкент: вот именно через «ы».

Так себе город. При Кунаеве успели наполовину выстроить вполне презентабельный центр, где можно теперь обнаружить надписи «Бутик», равно как и поначалу таинственный текст: Arch & Dis Bar. Все прочее — домики в один-два этажа. Заводы стоят, рынок цветет и разрастается, поглощая остатки тротуаров, куски кварталов, а в осушенном водоеме устроена автостоянка. В пунктах обмена валюты преимущественно обращаются казахские теньге, узбекские сомы и российские рубли (впрочем, редкие доллары тоже возьмут). Согласно статистике, население города сократилось. Согласно общему мнению, разделяемому и властями, — выросло на четверть за счет мигрантов из разорившегося села, которое теперь некому кормить. Обмана в статистике тоже нет: она учитывает все, что учитывается, тогда как выехавшие в Россию регистрировали отъезд, в отличие от прибывших, которые ни о каких регистрациях не слыхивали.

Уличные фонари из экономии не горят, и, хлюпая по грязи, в БМВ и «Мерседесах» взад и вперед носятся младоказахи и в особенности младокорейцы. На окраине по утрам бушует скотский рынок, а среди невзрачных домиков за глухими заборами прячутся от глаз очень милые частные гостиницы, меблированные и отделанные по евростандарту и с превосходным сервисом. Все напоминало бы Москву в миниатюре, когда бы электричество не отключалось минут на пятнадцать-двадцать каждые два-три часа: суверенные узбекские соседи перекрывают задвижку газопровода, таким образом напоминая северному соседу, что давно пора уплатить часть долга. Телевидение обрело загадочно пульсирующий характер даже и в частной гостинице, хотя в ней через минуту запускают автономный электрогенератор.

Возлежа после дневных консультантских трудов в безназванском отеле на непристойно роскошной койке с мистическим световым венчиком в изголовье, я получил возможность в штрих-пунктирном варианте зреть ОРТ с припиской «Казакстан» и с целомудренным ужатием рекламы до минимума. Это если гово-

рить о бесстыжей московской рекламе, зато местный бизнес отыгрывается всякий час в течение примерно десяти минут, информируя шымкентское народонаселение, в массе своей питающееся лепешкой в день, о свежем поступлении итальянской обуви или суперобоев.

В этих-то обстоятельствах по ОРТ смотрю «Чердачок Фруттис», где восхитительная Валерия Новодворская общается с Пилотами! Есть еще только один канал, и это, супротив ожидания, REN TV, неожиданно шустро продвигающийся в постсоветское пространство и явно работающий на перспективу.

Мне доводилось видывать разные города, в том числе и разрушенные боями, вроде Бейрута, землетрясениями (Спитак), мусорно-опасные, вроде Восточного Лос-Анджелеса, но никогда не предполагал, что в Казахстане встречу воплощение кошмара юности. Те, кто постарше, помнят фильм «На берегу». Тот самый, где после атомной катастрофы уцелевшая подводная лодка обшаривает берега океана в поисках хоть одной живой души. Роман, как водится, был сильнее, но никто не мог забыть, как сквозняк шевелил бутылочку от кока-колы, ударявшую по телеграфному ключу.

Когда я посетил город Шевченко лет двадцать назад, впечатление было странное: город на каменистом берегу Мангышлака, выстроенный на максимуме возможностей тогдашнего Средьмаша, деревья, высаженные в лунки, высверленные в известняке; канал, по которому морская вода вливалась в жерло атомного опреснителя; садово-огородные участки, склепанные из всякого хлама, но обильно политые водой. Теперь город именуется Актау, утратил две трети прежних обитателей, и среди панельных домов бродят новые поселенцы, утилизующие небогатую начинку советского урбанизма как умеют. Реактор опреснителя просто так не отключишь, так что вода, впрочем, никогда не рекомендовавшаяся для питья, имеется.

И здесь мы что-то потребляли со сменными инженерами, воспринимающими себя как инопланетяне, а в это время их дети смотрели на экране телевизора, подключенного к кабелю от спутниковой тарелки, передачу для «продвинутых» младенцев, оснащенных компьютерами, под названием «Позвоните Кузе» и переживали по поводу неудачного дебюта сверстника из Зеленограда и еще по поводу того, что включиться в игру они отсюда не могут. Что-то от Герберта Уэллса, что-то от Рея Брэдбери, еще больше от Станислава Лема...

Однако же эти открытия не были единственными. Алма-Ата не принимала самолеты, и я решил лететь домой через Ташкент, до которого было менее двух часов в машине. Таможенная граница между Казахстаном и Узбекистаном — вот объект, взывающий к режиссеру со склонностью к неореализму. На казахской стороне драйв-ин Exchange: к машине бросается кучка женщин, жаждущих при свете единственной (из экономии) лампочки обменять теньге на сомы у пассажиров. На узбекской стороне, демонстративно залитой ослепительным светом, кроме стражников, нет ни души — валюту иметь воспрещено. Заурядный по нашему времени автомобиль разом превратился в машину времени. Въезжаешь в пятнадцать лет назад. Группа высотных, «под ключ» сработанных турками отелей в Ташкенте, с иголочки казино, новое здание городской управы, или хакимата, с надписью латиницей Khakimat дела не меняют. Как мы, оказывается, привыкли к грязноватым, но все же оживленным торговлей улицам: едешь через вечерний Ташкент по чудовищно разбитым улицам, по которым скрежещут почти пустые трамваи, и... ни киоска, ни магазинчика. Как бы городская пустыня, населенная лишь многочисленными полицейскими патрулями, каковые, по рассказам русскоязычных эмигрантов из Узбекистана в Казахстан, вытеснили бандитов со сцены, сочтя рэкетирские функции своей сословной монополией.

А на телевизионном экране в зале аэропорта — индийский фильм.

Такие получились встречи с одиннадцатой музой, господин главный редактор, и освободиться от новых впечатлений, не законсервировав их в этом письме, я никак не мог. Извините.

Вернулся в стольный град, и... все то же. ТВ крутит сто сериалов сразу по всем каналам, являя одновременно и толику патриотизма, то есть гоняя те же самые старые советские фильмы по кругу. Заговор налицо: нас явно стремятся затолкать в платные кабельные сети, хотя, судя по «ТВ Парку», там что-то не

видно шедевров. Забавную, впрочем, устроили штуку, сплавив доверчивым зрителям не тот «Титаник».

Нет, никогда мне не понять силы и страсти, движущие массовой культурой. Американское шоу — смотрю на восторженные дамские лица, развернутые к стеснительному Ричарду Гиру, будто подсолнухи. Понять можно, ибо обаятелен в самом деле как мало кто. Или как никто. Но вот «ТВ Центр» крутит гала-концерт в честь своего босса — с Пугачевой, ансамблем МВД и прочими, и опять такие же восторженные лица. Чем восторгаются? Что влечет эти тысячи людей к любой «раскрученной» маске? Однажды мне казалось, что я близок к выяснению тайны. Это было в наиболее подходящем для того месте, то есть в больнице, куда меня упаковало на месяц расшалившееся сердечко. Аккурат тогда крутили первенца среди сериалов, задушевную «Рабыню Изауру». Можно было не смотреть на часы. Ежели медсестры исчезали враз, то вот-вот начнется. Я спускался к «салону», когда там было полнехонько и, тихо стоя в коридоре, смотрел на лица, озаренные сполохами телеэкрана. Чем более бредово-слащаво-неправдоподобными были эпизоды, тем тише и трепетнее становилось дыхание единого зрительского тела. Явственно этой фразы никто не произносил, но она читалась на лике толпы, как если бы ее там вытатуировали: «Как в жизни!» Самое любопытное было после завершения эпизода. Тело толпы распадалось на множество молекул, и те персонажи, которых социологи именуют лидерами референтной группы, начинали растолковывать менее понятливым все, что те не успели или не сумели разобрать сами.

Великий сеанс социальной терапии происходил с регулярностью, вызывавшей истинное воодушевление, и это мне было понятно. Однако полтора десятка сериалов одновременно с десятком почти одинаковых talk show, и везде лица-подсолнухи!..

Это за гранью моей способности понимать, вследствие чего, признавая вслед за незабвенным Фредди Меркьюри, что Show must go on и потому все действительное скорее всего разумно, я прекращаю докучать Вам, господин главный редактор, своими письмами. Примите уверения...

Журнал «Искусство кино» владеет уникальным фотоархивом, в котором хранятся бесценные материалы по столетней истории отечественного и мирового кинематографа.

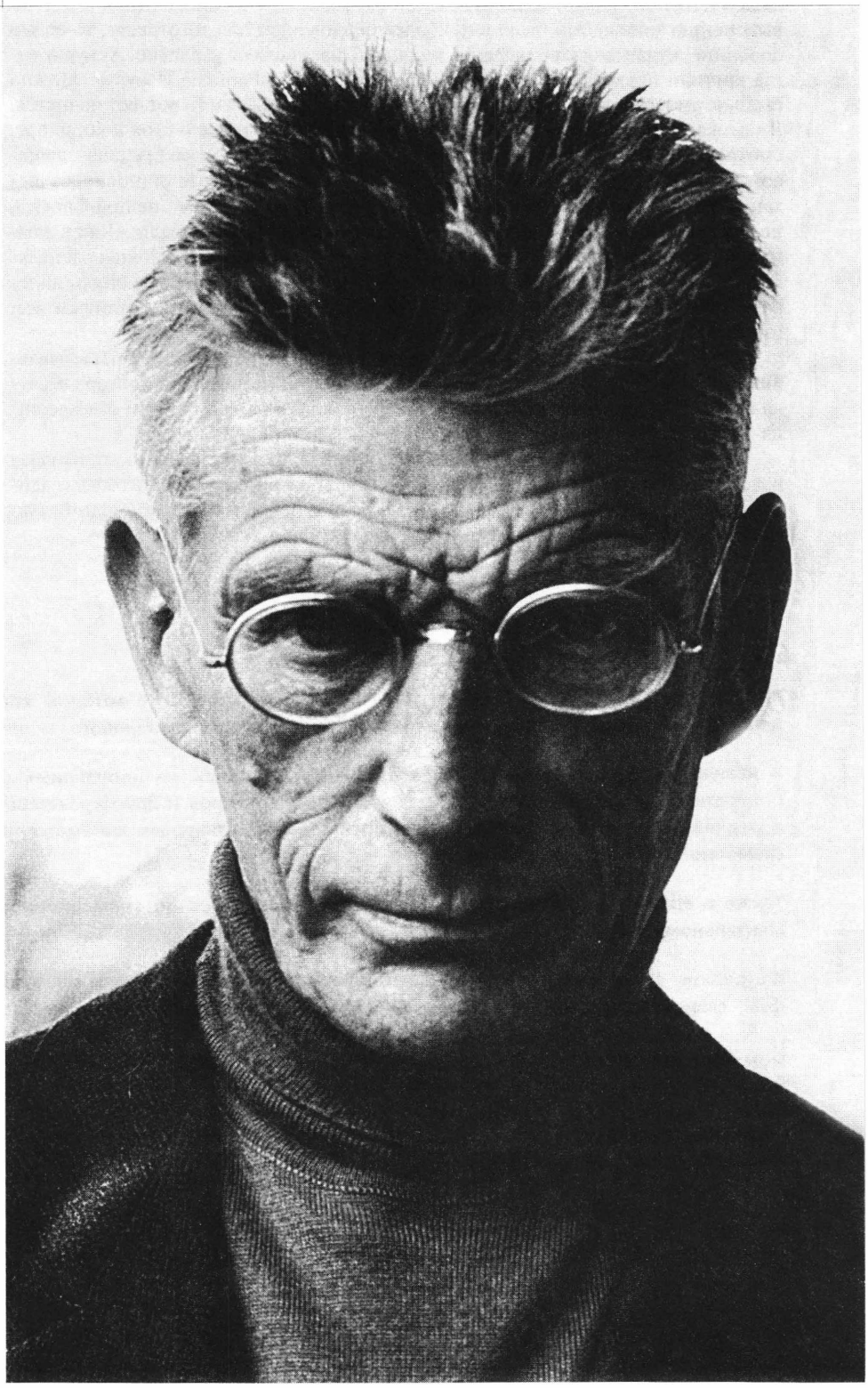
В нашем фотофонде вы можете найти не только кадры из популярных фильмов и портреты кинозвезд, драматургов, режиссеров, операторов и других мастеров кино, но и редчайшие жанровые фотографии, запечатлевшие известных кинематографистов на съемочной площадке и в жизни.

Также в архиве существует большая подборка материалов по анимационному и документальному кино.

Фотоархив «Искусства кино» — это несколько тысяч черно–белых и цветных фотографий, слайды и негативы, киноплакаты и файлы полиграфического качества.

ИСКУССТВО КИНО
Телефон (095) 151-6751
Факс (095) 151-0272
E-mail: kinoart@glasnet.ru
125319, Москва, ул, Усиевича, дом 9

И М Е Н А



Сэмюэл Беккет

МАРТИН ЭССЛИН

Поэзия движущихся образов

Статья Мартина Эсслина (родившегося в 1918 году в Венгрии), известного теоретика современного театрального искусства, автора в свое время широко отмеченной прессой книги «Театр абсурда» (1961), существенно дополняет сведения о творчестве лауреата Нобелевской премии Сэмюэла Беккета (1906 — 1990), знаменитая трагикомедия которого «В ожидании Годо» (1952) впервые была переведена на русский язык в 1968 году.
В последние годы жизни Беккет написал целую серию новаторских произведений для радио, телевидения и кино, в некоторых случаях выступая их режиссером.
Эта часть литературного наследства великого писателя, о которой пишет Эсслин в своей статье «Поэзия движущихся образов», до сих пор оставалась нам неизвестна.
Подобно тому как Беккет добился успеха на сценах театров всего мира, на радио и телевидении он также нашел своих постоянных слушателей и зрителей во многом благодаря тому, что использовал еще не реализованные другими художниками формы внутреннего диалога.

[...] Беккета не переставал очаровывать визуальный аспект реальности, и он находил большее удовольствие в компании художников, нежели писателей. Уже в «Действиях без слов» (Actes sans paroles) он пытался свести драматический образ к визуальному без посредничества слов.

Однако в таких пьесах для мимов оставалась проблема того, как передать точную концепцию образа исполнителям, которые должны были следовать сценическим описательным указаниям, подчеркивающим действие. Отсюда все более значительное участие Беккета в постановке своих произведений. Но как зафиксировать раз и навсегда движущийся образ, чисто визуальный, почти немой? Как сообщить ему по-настоящему постоянную форму?

Именно в этой перспективе следует рассматривать то влечение, которое Беккет испытывал к техническим средствам записи визуального образа — к кино и телевидению. Немое кино, безусловно, оказало значительное влияние на Беккета: например, в концепции двух главных персонажей в «В ожидании Годо» фенотипической базой является тандем комиков немого кино, как, скажем, Лорел и Харди или Пат и Паташон.

Первой попыткой был «Фильм» (Film, 1965), который еще нес на себе тяжесть наследства традиционного фильма. Кино с его дорогостоящим и многоступенчатым производством не позволяло Беккету полностью контролировать процесс создания визуального образа.

Печатается с сокращениями по B e c k e t t Samuel Revue d'Esthétique Hors série Paris, 1990, p 391 — 403

У него появилась такая возможность, когда постановщики его первых радиопьес, в частности Майкл Бэйкуэл и Доналд Макуинни, перешли на телевидение, доступ на которое таким образом получил и он. Позже — хотя официально титул режиссера за ним не признавался — его попросили ставить его собственные произведения в компании Süddeutsche Rundfunk в Штутгарте (для нее он написал радиопьесу «Каскандо»), с которой он начал тесно сотрудничать.

Однако в первой телевизионной пьесе два беккетовских решения — вербальное и визуальное — еще равнозначны: в «Скажи, Джо» (Dis Joe, 1966) мужчина сидит на краю своей кровати и женский голос звучит в его сознании. Чем больше укоряющий голос давит на сознание («возобновляющийся укус внутренней ясности», как называл это Джойс), тем ближе камера приближается к лицу Джо. Последний кадр — широко раскрытые от ужаса глаза — снят крупным планом.

В следующем произведении Беккета для телевидения «Три призрака» (Ghost Trio), написанном через десять лет после «Скажи, Джо», женский голос уже не внутренний голос, он не участвует в действии, он исполняет роль наблюдателя, роль церемониймейстера. Он обращается к телезрителям со следующими словами: «Добрый вечер. Мой голос не должен звучать громко. Поэтому отрегулируйте звук в соответствии с этим условием».

Дав публике такой совет, голос начинает слегка иронично, словно автор пародировал самого себя, описывать отныне типичную беккетовскую комнату: с койкой возле окна, голую, серую, словно лишенную какого-либо цвета. Первая часть сценария (всего их три, и они отмечены римскими цифрами) завершается введением главного героя: «Единственный признак живого присутствия — это сидящий силуэт». Это старик, наклонившийся вперед и держащий в руках какой-то предмет.

Во второй части голос описывает действия персонажа, обозначенного буквой С (силуэт): «Теперь ему кажется, что он слышит, как к нему приближается женщина». В это время персонаж подходит к двери, чтобы послушать, не идет ли кто-нибудь. Затем он идет к окну, к койке, к зеркалу и снова возвращается к двери.

В третьей части голос больше не слышен. Любое слово исчезло, и это позволяет нам осознать, что первые две части служили всего лишь для представления декораций и для подготовки к развитию действия без слов, то есть самого образа.

Старику кажется, что кто-то подходит. Но его ждет разочарование. Открыв окно, чтобы посмотреть наружу, он видит на улице только дождь. Старик направляется к зеркалу, и мы впервые на крупном плане видим его растерянное лицо. Но в этот момент слышатся шаги в коридоре, кто-то стучит, и дверь открывается. В коридоре стоит мальчик в мокром плаще. «Короткое движение головы мальчика. Неподвижная поднятая голова. 5 секунд. Снова: движение головы мальчика. Лицо поднято, неподвижно. 5 секунд. Мальчик поворачивается и уходит. Звук удаляющихся шагов».

Дверь закрывается. В кадре снова сидящий мужчина. Постепенно мы понимаем, что музыка, которую мы слышим — отрывки из ларго Пятого трио, известного как Trio Fantome Бетховена, — звучит из магнитофона, над которым склонился старик. Старик поднимает голову, и во второй раз его изможденное лицо дается крупным планом. Затем камера в последний раз показывает нам общий план помещения, и изображение исчезает в затемнении.

Эта работа, которая вначале называлась «Свидание» (Tryst), имеет некоторое любопытное сходство с пьесой «В ожидании Годо». Мальчик наклоняет голову в знак того, что человек, с которым назначено свидание, не придет. Отличие же в данном случае заключается в том, что свидание назначено с женщиной, с «утраченной любовью», — тема, которая пронизывает многие произведения Беккета.

Что поразительно в «Трех призраках», как и в произведении-близнеце «Только облака» (But the Clouds), — это особая техника, заключающаяся в том, что сначала дается вербальное описание образа, после чего он, бессловесный, говорит сам за себя. Эта манера заставляет вспомнить традиции елизаветинской

эпохи, когда спектаклю предшествовало мимическое представление содержания. Но у Беккета все происходит наоборот: либретто словесное, сама же пьеса мимическая.

В фильме «Только облака» голос, информирующий телезрителей, говорит от первого лица. Это голос старого человека, которого мы видим возвращающимся вечером домой после каждодневного блуждания по дорогам. Он снимает пальто, надевает домашний халат и садится, пытаясь вызвать в памяти образ женщины, которую когда-то любил. С наступлением утра он снимает халат, надевает пальто и шляпу и уходит блуждать по дорогам. И так снова и снова... На экране — освещенный круг в темноте. Мужчина входит в него слева (запад), выходит справа (восток), чтобы переодеться, и уходит вглубь, в самый центр (север). Захваченный тем, чтобы вызвать в памяти лицо любимой, старик сидит в позе зародыша по Белаккуа, голова между колен. Голос описывает движения, в какой-то степени помогая телезрителю видеть их, подобно тому, как авиадиспетчер помогает пилоту.

В фильме проигрываются четыре возможных варианта появления образа любимой женщины: она может почти тут же исчезнуть; она может задержаться на какое-то мгновение; она может шевелить губами, не произнося ни слова; она может вообще не появиться (наиболее частый случай).

Когда все движения названы и описаны, вдруг на экране в полной тишине появляется лицо женщины, и мы видим ее шевелящиеся губы, на изображение которых наложен голос старика, произносящего стихи, будто он озвучивает то, что говорит женщина. Звучат отрывки из стихотворения Йитса «Башня»:

...Только плывущие по небу облака,
Когда бледнеет горизонт,
Или внезапный крик птицы, спящей
Среди отяжелевших теней.

«Три призрака»

Здесь прослеживается отсылка к предыдущим строкам стихотворения, которые не цитируются, поскольку Беккет совершенно очевидно предполагает, что идеальный телезритель их знает:

> ...Смерти всех дорогих существ, смерти
> Сверкающего света взглядов,
> От которых когда-то перехватывало дыхание...

И которые отныне всего лишь «плывущие по небу облака...»

Беккет дважды ставил (или, по крайней мере, был сорежиссером постановок) эти свои две короткие пьесы — как для Би-Би-Си, так и для Süddeutsche Rundfunk.

«Три призрака» и «Только облака» (их с трудом можно назвать пьесами, хотя в обоих случаях есть подзаголовок «Пьеса для телевидения») в сценарной записи существуют не как литературные произведения, а в виде схемы, представляющей собой последовательность технических указаний относительно положений камеры и хронометража. Присутствие нескольких строчек литературного текста оказывается второстепенной деталью. Они нужны лишь для того, чтобы ввести зрителя в курс дела, указать ему на то, как испытать без помощи слов настоящий визуальный опыт. Однако в «Трех призраках» главную роль играет музыка — лишь она описывает перепады настроения и поток сознания персонажа. Но даже эта музыка исходит извне: С (силуэт) слушает запись, он включает или выключает магнитофон, он перематывает пленку назад или вперед. И если музыкальная эмоция идентична его эмоции, то только потому, что в этот момент в нем самом звучит тот же звук, что и вне. А в пьесе «Только облака» единственным вербальным средством, описывающим внутреннее состояние персонажа, является цитата подразумеваемого литературного текста — стихи Йитса, которые вспоминает главный герой.

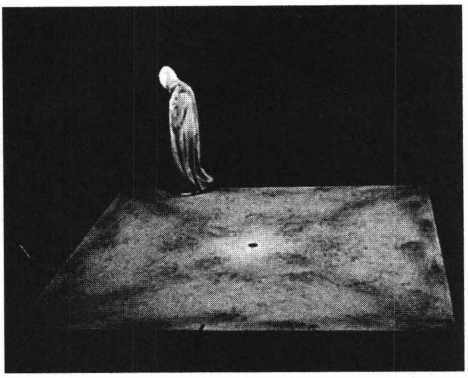
В двух последних пьесах Беккета для телевидения вербальный элемент абсолютно исчезает. Обе они были написаны для Süddeutsche Rundfunk, и сам Беккет был их режиссером.

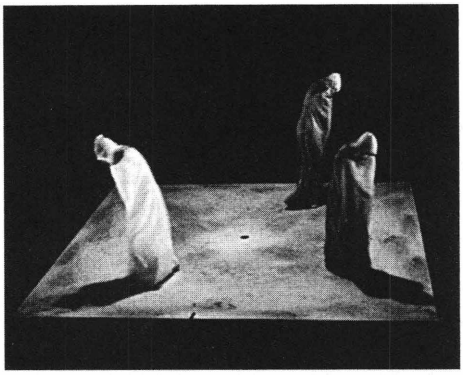
Сценарий «Квадрата I + II» (Quadrat I + II), съемки которого начались в день семидесятипятилетия Беккета 13 апреля 1981 года, целиком построен на некоей схеме и некоей последовательности, которые похожи на математические формулы.

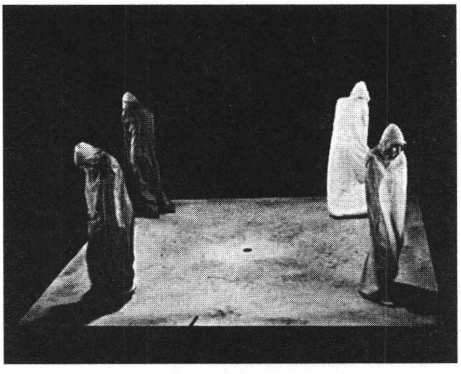
Неподвижная камера смотрит сверху вниз под косым углом на нарисованный на земле квадрат. Силуэты четырех персонажей, одетых в широкие плащи с накинутыми на голову капюшонами, так что невозможно понять, мужчины это или женщины. Один плащ — белый, второй — синий, третий — красный, четвертый — желтый. Каждый силуэт движется своим определенным маршрутом, состоящим из серий постоянных и обязательных пересечений квадрата по диагонали мимо углов A, B, C и D. Чтобы пройти от A до C или от B до D, силуэт должен пересечь центральную точку E, которая представляет собой смертельную опасность: когда силуэты к ней приближаются, их охватывают сомнение и минутная паника, и им всегда приходится обходить эту точку против часовой стрелки.

Схема передвижения соответствует принципам фуги. Сначала первый силуэт проходит часть своего маршрута, предназначенного и неизменного. Затем начинает движение второй, следуя своим собственным маршрутом. Когда они начинают движение на следующем этапе (для первого силуэта он третий, а для второго второй), в действие вступает третий силуэт, а потом и четвертый. Затем число движущихся персонажей уменьшается до трех, до двух и, наконец, до одного. И все начинается сначала. Когда четыре силуэта движутся одновременно против часовой стрелки, сутолока вокруг центральной точки становится особенно интенсивной.

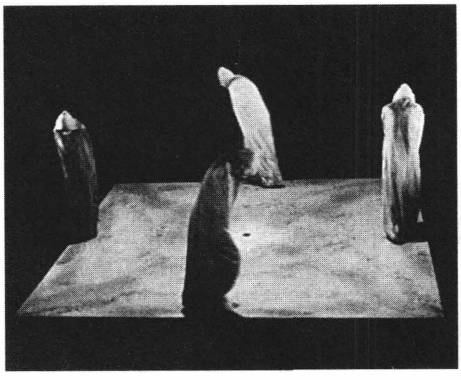
Визуальная фуга показана дважды. Каждому силуэту соответствует свой музыкальный инструмент, звучащий за кадром, — явайский гонг, африканский деревянный чурбан, тамтам и классический музыкальный треугольник. Таким

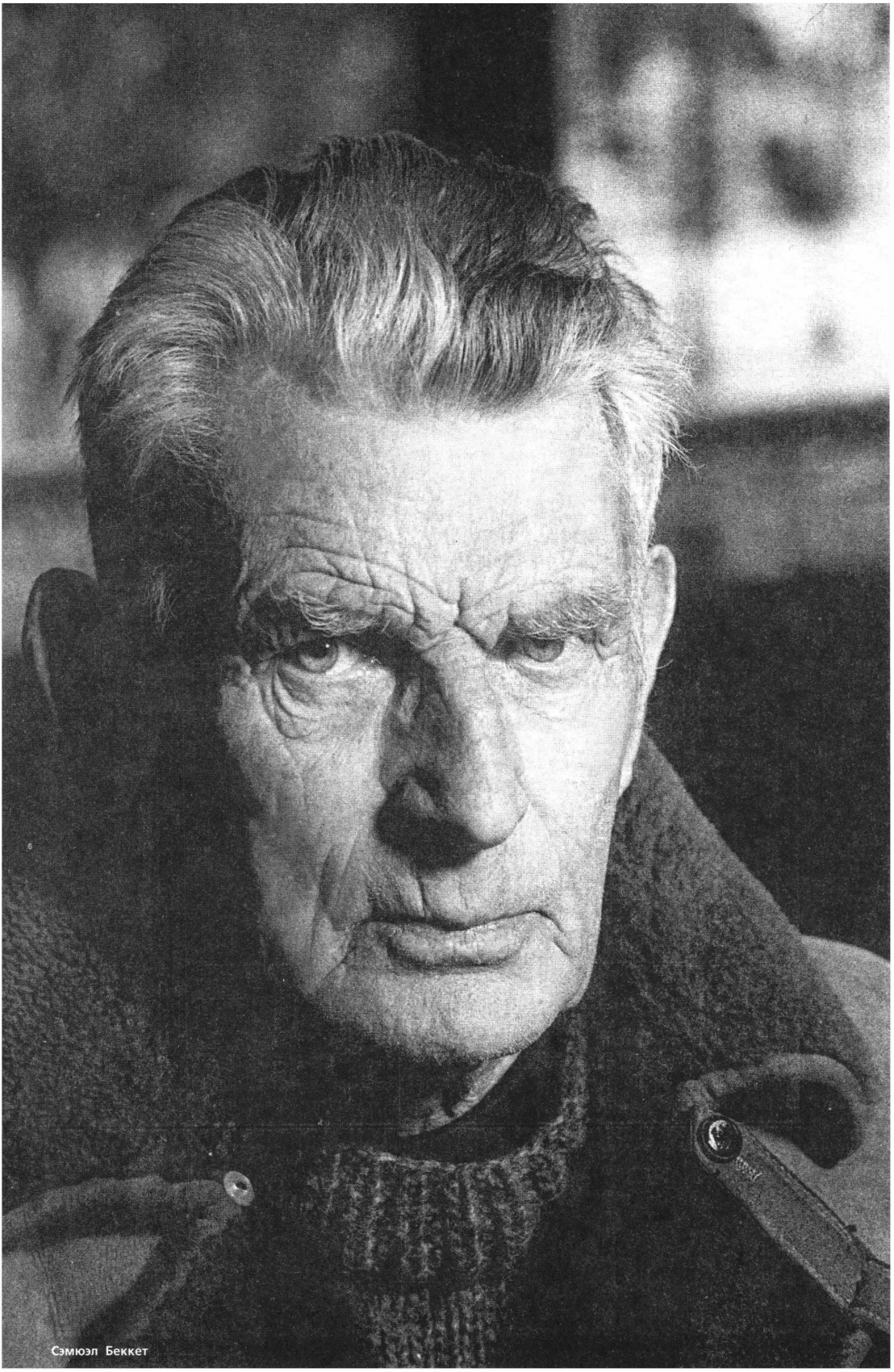




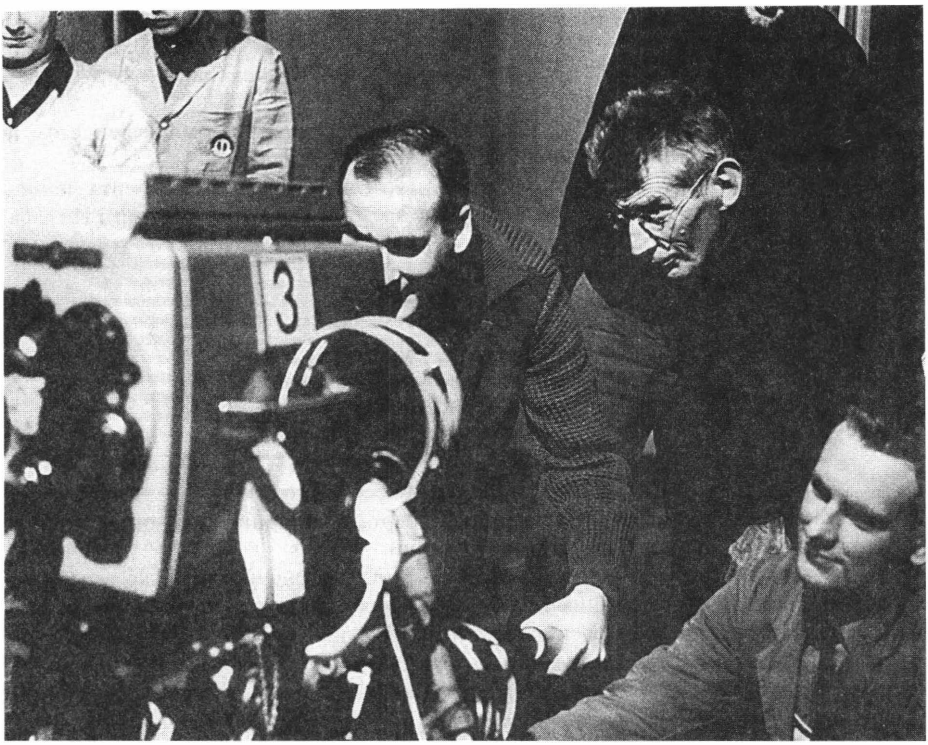


«Квадрат I + II»





Сэмюэл Беккет



Сэмюэл Беккет на съемках в телестудии в Штутгарте в 1966 году

образом перемещение каждого силуэта в квадрате определяет ритмическое сопровождение действия.

Оригинальная рукопись пьесы, которая названа просто «Квад» (Quad), ограничивается двухразовым повторением этого действия. Однако при ее показе на телевидении была добавлена вторая часть «Квадрат II» (Quadrat II). Штутгартский продюсер Рейнхарт Мюллер-Фрейнфельз рассказал мне о ее происхождении. В тот же вечер, когда на телевидении была закончена цветная запись «Квада», Мюллер-Фрейнфельз у себя дома показал Беккету видеокассету. Тот высоко оценил результат, а Мюллер-Фрейнфельз добавил, что эта работа показалась ему столь же хорошей при контроле на черно-белом мониторе. Беккет был заинтригован и вызвался назавтра приехать в студию, чтобы в черно-белом варианте записать еще одну полную фазу кругового движения, но на этот раз более медленного и без сопровождения ударных инструментов — единственным звуковым решением должны быть звуки шагов. Когда все было записано, Беккет посмотрел запись и сказал: «Что ж, это происходит на сто тысяч лет позже!» Таким образом, с добавлением черно-белого эпизода «Квад» превратился в «Квадрат I + II».

Воздействие этого произведения без слов, одновременно необычного и глубоко пугающего, огромно. Не образ ли это Дантова ада, где приговоренные движутся по навечно заданному маршруту? Или же это образ всего человечества, когда каждый из нас в течение своей жизни следует предназначенной ему судьбе и неизбежно сталкивается с кем-то в предопределенные моменты? И не означает ли центр квадрата, которого нужно избегать, невозможность реального контакта между безостановочно движущимися силуэтами? Это всего лишь несколько из множества вопросов, вызванных этим экранным образом и, конечно же, не имеющих ответа. Здесь заметно сходство с пьесой Беккета «Как это» (Comment c'est) и с ее сложным образом бесконечных травмирующих встреч, но в «Квадрате I + II» все сведено к одной визуальной метафоре.

Однако очевидно — во всяком случае, так мне кажется, — что здесь, как и во многих других произведениях Беккета, новая попытка уплотнить концепцию Вечности (вечное возвращение в виде бесконечного перемещения ограниченного числа отдельных элементов) предстает в лаконичном образе. Тема

предопределенных маршрутов, как и неизбежных, но бесполезных встреч, уже присутствует в пьесе «Как это». Вечность в форме бесконечного движения и возвращения можно найти в «Комедии» (Comédie), в «Без» (Sans) и в других вещах Беккета.

«Ночь и сон» (Nacht und Traum) — произведение, созданное Беккетом в Штутгарте в 1982 году, тоже полностью обходится без слов.

«Ночь и сон» — название одного из последних романсов Шуберта, написанного на восьмистрочное стихотворение австрийского поэта Генриха Йозефа фон Коллина (1771 — 1811):

Святая ночь, ты спускаешься,
И точно так же, как твоя темнота
Заполняет пространство,
Сны проходят по безмолвной груди людей,
И люди страстно прислушиваются к ним,
И, когда зарождается день, они восклицают:
«Вернись, о Святая ночь,
Прекрасные сны, вернитесь тоже».

Таков текст романса Шуберта. В полном собрании стихотворений Коллина текст несколько иной. Я полагаю, что Шуберт сам изменил некоторые строки, еще более банальные в оригинальной версии.

В «Ночи и сне» Беккета в темной комнате, освещённой только вечерним косым светом, проникающим из высоко расположенного окна на задней стене, сидит старик. Это беккетовский персонаж-архетип — старик с седыми волосами, склонившийся над столом. Слышны семь последних тактов романса, слов нет, мелодия только «тихо напевается, голос мужской». Это такты, соответствующие двум последним фразам романса:

Вернись, о Святая ночь,
Прекрасные сны, вернитесь тоже.

В то время как свет гаснет, скрывая спящего, снова слышны три последних такта. На этот раз слова «прекрасные сны, вернитесь тоже» четко слышны.

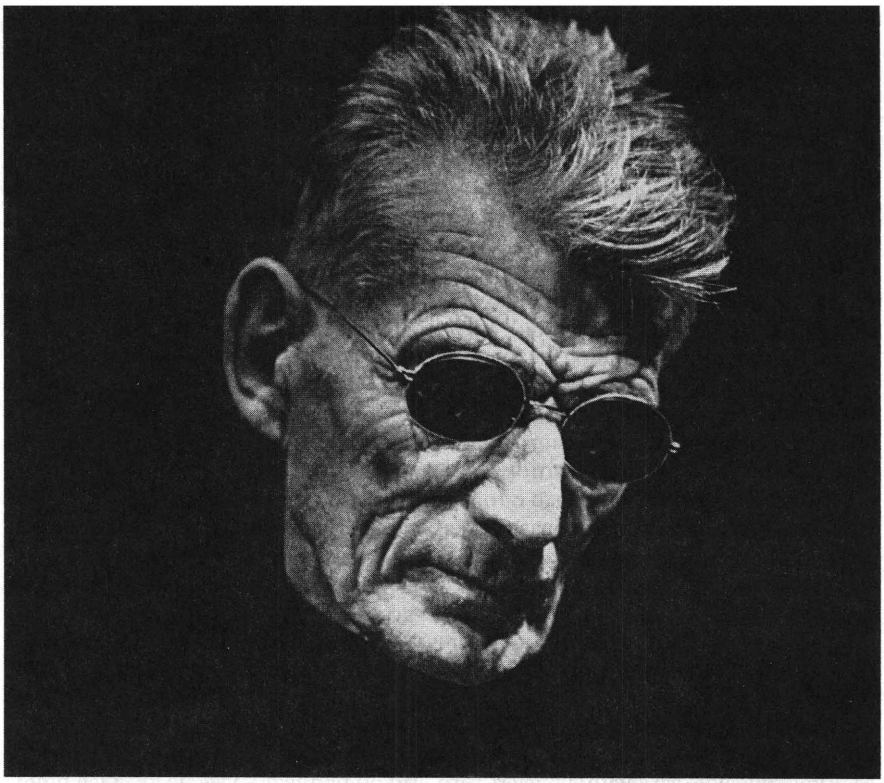
Вновь появляется старик, и мы теперь видим его сон: в верхней правой четверти экрана появляется «сам, видимый во сне», спящий в той же позе, что и старик. Рука, обозначенная в сценарии как левая (Л), слегка касается головы «самого себя, видимого во сне», затем исчезает. Появляется правая рука (П) с чашкой, которую она медленно подносит к губам «самого себя, видимого во сне». Правая рука исчезает, а после паузы появляется снова — теперь она держит тряпку, которой нежно промокает лоб «самого себя, видимого во сне». Сам, «видимый во сне» поднимает правую руку ладонью вверх. Правая рука человека, которого мы не видим, вновь появляется и ложится на руку «самого себя, видимого во сне». Тот поднимает свою левую руку и кладет ее на уже сложенные руки. Затем левая рука невидимого человека также нежно ложится на голову «самого себя, видимого во сне».

Снова слышится романс. Образ сна, который находился в правом верхнем углу экрана, начинает перемещаться к центру и занимает весь экран. Вся серия движений повторяется на крупном плане и более медленно, после чего камера возвращается в свое исходное положение, и образ сна исчезает, а затем исчезает и сам спящий.

Беккету удалось полностью убрать вербальный «аргумент». Как и в фильмах «Три призрака» и «Только облака», он вводит телезрителя в курс того, что тот должен обнаружить, но на этот раз сначала просто показывает элементы образа спящего, видимого во сне, затем при помощи крупного плана «проникая» в него самого. В результате в очередной раз возникает очень мощный образ (на мой взгляд, впрочем, слишком сентиментальный).

«Квадрат I + II» и «Ночь и сон» нельзя назвать ни балетом, ни мимической пьесой. Похоже, эти произведения представляют совершенно новый вид искусства — визуальные поэмы. Очевидно, что Беккет уже давно стремился к максимальному уплотнению наиболее графически красноречивой метафоры, которая становится видимой и слышимой в крайне лаконичной и конкретной форме живого, ожившего образа, поэмы без слов.

В 1937 году в письме, написанном по-немецки, Беккет выражает свою не-



Сэмюэл Беккет

удовлетворенность по отношению к языку и литературе: «Писать на условном английском становится для меня все более и более трудным, мне это даже кажется абсурдным. И все более и более мой собственный язык кажется мне завесой, которую следует разорвать, чтобы добраться до вещей (или до ничто), которые находятся по ту сторону... Принимая во внимание, что мы не можем одним махом уничтожить язык, мы должны по крайней мере не пренебрегать тем, что может способствовать снижению его ценности. Просверливать в нем дыры, одну за одной, до того момента, пока то, что прячется за ним — будь это что-то или вообще ничто, — не начнет просачиваться сквозь него. Я не могу представить себе большего идеала для современного писателя. Или же литература одна будет тащиться в хвосте, обреченная на старые ленивые приемы, от которых уже давно отказались музыка и живопись? Присутствует ли в порочной природе слова парализующая святость, которую нельзя найти в элементах других искусств? Есть ли хоть одна причина, по которой поверхность слова, чудовищно осязаемая, не может раствориться (как, например, поверхность звука, разорванная долгими паузами в Седьмой симфонии Бетховена) таким образом, чтобы мы ощущали только мостик, сложенный из звуков, подвешенный на головокружительной высоте и связывающий между собой бездонные пропасти тишины?»

«Квад» представляется апогеем такого отношения Беккета к вербальности. Здесь поэтический образ полностью освобожден от слова. Это уже не театр, это поэзия без слов. Это и не кино: здесь нет эпического характера, повествовательного элемента. Скорее «Квад» ближе к современному событийному искусству, в котором тоже можно различить две отдельные фазы — сначала ритуал создания образа, затем его демонстрацию. В каком-то смысле эти произведения Беккета являются своего рода живописным творением, «символическим» творением, которое телезритель должен расшифровать (только здесь образ оживлен и сопровождается звуком).

В конечном счете этот новый жанр выделяет из традиционного театра то единственное мгновение, ставшее конкретной метафорой, когда все смыслы

кристаллизуются в один поэтический незабываемый образ: голый Лир, изливающий свой гнев на бурю; Папа, которого облачают в папские одеяния в «Жизни Галилея»; Гедда Габлер, сжигающая рукописи; Агамемнон, для которого разворачивают красный ковер; слепой Эдип... В пьесах Беккета, Ионеско и Жене авторский акцент был решительно перемещен на эти поэтические метафоры, в то время как повествовательный элемент рассказа продолжал их поддерживать. Однако совершенно очевидно, что театр абсурда все более и более тяготел к такому образному представлению визуальных поэтических метафор.

В новой телевизуальной поэзии Беккета, как, впрочем, и в таких его театральных пьесах, как «Не я» (Pas moi), «На этот раз» (Cette fois), «Шаги» (Pas), «Колыбельная» (Berceuse), «Экспромт Огайо» (L'Impromptu d'Ohio), «Развязка» (Catastrophe), «Что где» (Quoi ou), поэтический, метафорический образ изолирован и представлен в наиболее чистой форме. К тому же телевизионные образы обладают тем преимуществом, что могут быть зафиксированы, в то время как этого невозможно достигнуть в текстах, предназначенных для показа на сцене. Здесь воображение самого поэта непосредственно переведено в конкретную форму и сохранено для потомства.

Совершенно очевидно, что с того момента, как Беккет обратился к кино и телевидению, визуальный образ был его самой главной заботой. В пьесе «Соло» (Solo) он, например, пытается зафиксировать образ с помощью слов, почти что языком кинематографического сценария: «Зонтики вокруг могилы. Вид сверху».

То же самое мы видим в хорошо продуманном визуальном образе в пьесе «Косой взгляд, дурное слово» (Mal vu mal dit): «Руки. Взгляд, направленный вниз».

Все происходит так, как если бы в этих последних текстах внутренний монолог — монолог писателя, который сам себя побуждает писать (или который дает критические замечания насчет того, что он написал), уже не являлся поиском соединения «Я» наблюдателя и «Я» наблюдаемого, но был только попыткой вызвать как можно более точный образ. Возможно, именно этот совершенный образ, способный вместить всю полноту опыта в одну-единственную метафору, может принести это конечное освобождающее постижение.

Слова могут только описывать, очерчивать этот образ. Они никогда не могут нести его в себе. Кино или видео, безусловно, могут его показать, сохранить. При этом — без тяжести и закабаления смыслов, что свойственно языку.

Когда двадцать пять лет назад я впервые встретился с Беккетом, он мне сказал полушутя, что старается быть все более и более лаконичным, все более и более точным в своей манере писать, так что, возможно, он однажды создаст, наконец, лишь белую страницу.

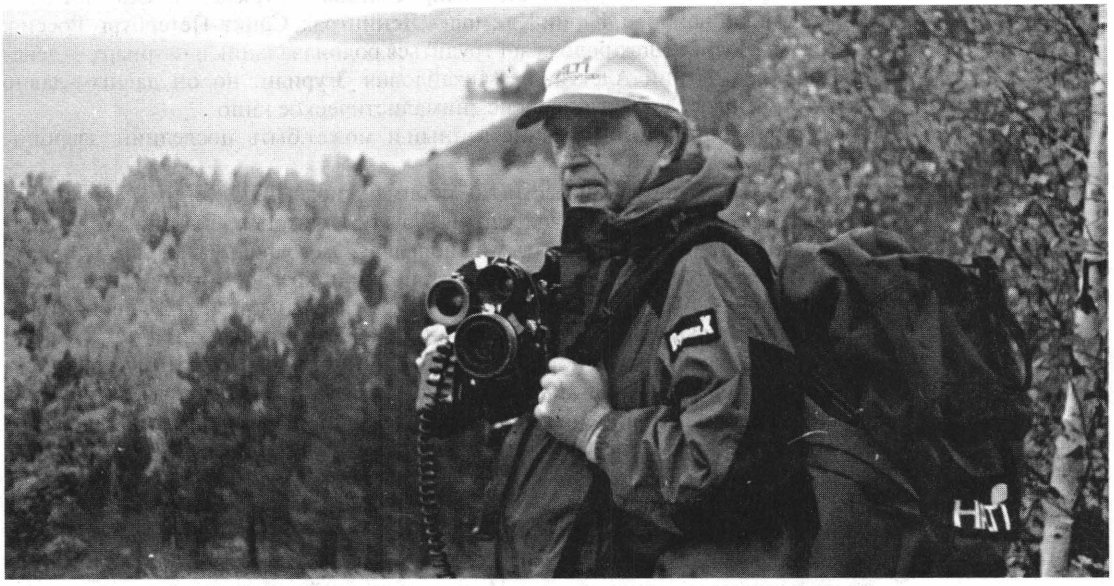
Визуальная поэзия воплощенных метафор, как это сделано в «Кваде», в какой-то степени и есть эта белая страница — поэма без слов.

Публикация и предисловие Игоря Дюшена

Перевод с французского Л.Скаловой

О.ГОРНОСТАЕВА

Свой среди своих



Ю.Климов

Страсти по рыжему герою

Вот он пробирается, осторожно принюхиваясь и озираясь, по глубокому нетронутому снегу — рыжий герой экранной повести Юрия Климова «Жил-был лис». Еле-еле успел увернуться от когтей громадного, черной тенью свалившегося с безоблачного неба беркута. Слава Богу, ушел, уцелел — вон замелькал в редколесье узкоглазый умница. Ба! Да вот он и сам разоряет гнездо, негодяй, и аппетитно чавкает не то птенчиками, не то яичками...

А вот и незваные и довольно беспардонные гости на его, лиса, территорию заявились — трехмесячные близняшки-медвежата. Возятся всюду, лезут, роют, облизываются. Лис бедный весь извелся! Да как прогонишь? Вон какие пузатые, башкастые, настырные — чем их напугаешь?

Потом лис снова чудом уйдет уже от орла. И снова будет добывать себе пропитание. И ночью, прекрасной лунной ночью, вопреки всем известной песенке со словами «спят медведи и слоны», наш герой, как и многие животные, не только не уляжется спать, а, наоборот, будет особенно бодр и удачлив в охоте.

Потом перед глазами лиса откроются ужасающие картины того, что натворили люди. Он будет потерянно бродить по лесному пожарищу, где, непонятно как выжившая, уползет от него старая гадюка. И он чуть не утонет, прыгая по мокрым бревнам, которыми запружено и забито водохранилище.

Так он и путешествует, затаиваясь и ожидая, преследуя и настигая кого-то, пробегает по таежным, ему одному ведомым тропкам, переплывает опасные ручьи и речки, карабкается на крутые склоны сопок и прыгает по буреломам и камням.

Лис не один. Он наблюдает, как шествует среди вековых кедров красавец марал, как неслышно подкрадывается к своей жертве полоз, как несут свою караульную службу сторожевые посты в колонии сусликов... Но время проникает в этот самодостаточный мир: зима сменяется весной, проходит короткое яркое лето, и снова падает снег. Лисья жизнь, насыщенная событиями и впечатлениями, коротка!..

— Что поделаешь, — говорит режиссер Юрий Климов, — в дикой природе очень редко кому из животных удается дожить до глубокой старости и естественной смерти. Это жизнь, а я ведь не сказочник, я натуралист, режиссер научного кино.

Последний в России

Семейство режиссеров-анималистов никогда не было многочисленным и почему-то равномерно распределялось по бывшим советским республикам. Рейн Маран — Эстония, Пятрас Абукявичюс — Литва, Вячеслав Белялов — Казахстан, Игорь Гузеев — Украина, Владимир Ахмедов — Туркмения, Семен Агай — Узбекистан и, наконец, Юрий Климов — Ленинград, Санкт-Петербург, Россия. Правда, в Москве еще продолжает трудиться родоначальник и патриарх — девяносточетырехлетний Александр Михайлович Згуриди, но он давным-давно снимает игровое, а не научное и не анималистическое кино.

Итак, Юрий Климов — единственный и, может быть, последний «зверописец» России.

Фильмы его хорошо известны и любимы многими. Он снимал тюленей и скорпионов, верблюдов и редких птиц. Трудно, наверное, сказать, кто из пернатых, волосатых или чешуйчатых не появлялся в его фильмах.

Я почему-то особенно люблю коротенький и, казалось бы, простейший из его фильмов — «Як». Невероятные, головокружительные пейзажи: пронзительная синь неба, льды высочайших вершин мира, бездонные пропасти — это фон, на котором развивается действие фильма. Именно действие, потому что описательная на первый взгляд кинолекция, как всегда, превращается Климовым в рассказ, повесть, роман. Это самое поразительное в его творчестве: из обыденных событий жизни природы режиссер умудряется выстроить фабулу, увлекательный сюжет.

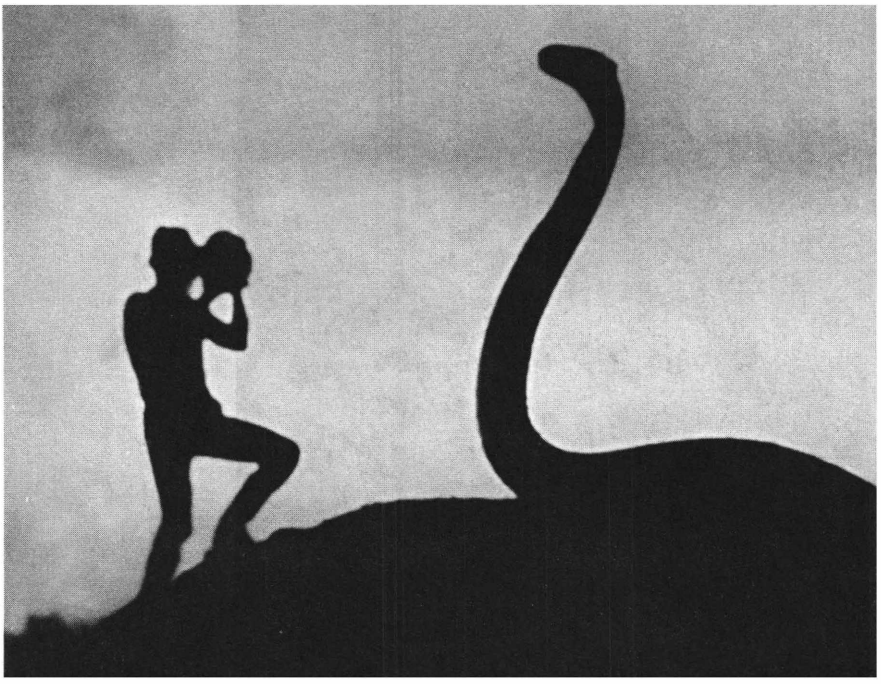
Коротко и просто, документально точно выстроен этот немудреный рассказ о жизни в экстремально суровых, жестких условиях. По глубине эмоционального воздействия это диснеевский «Бэмби», только без сентиментальной приторности и витиеватой сказочности. И еще это незатейливое повествование оставляет пространство для глубоких философских обобщений, подводит к пониманию изначальной мудрости жизни природы, ее бытия.

Юрия Климова можно сравнить с Сетон-Томпсоном. Климовские истории полны сюжетного драматизма и детской прозрачности, их мудрость, не теряя документальности, полна тепла и соучастия.

Но Климов был и остается режиссером научного кино. Он никогда не позволит себе вранья и трюкачества в погоне за занимательностью. Его фильмы точны и научны, как книги Брэма, Даррелла, рисунки Ватагина. В этом как раз и заключается не только не вызывающая сомнения образовательная и воспитательная ценность его картин, но и их особое обаяние, особое эстетическое свойство.

— Важно, — говорит Климов, — как и зачем сделан тот или иной фильм о дикой природе. Американцы, например, делают огромное количество картин, где о животных рассказывают и показывают невероятные небылицы. В этих остросюжетных боевиках звери и птицы умеют все. Ведут разведку, спасают попавших в беду людей, принимают команды по радио, чуть ли не на компьютерах работают. Кто видел телесериал «Поиск и спасение», вероятно, помнит такие эпизоды. На каждой встрече со зрителями дети и даже взрослые, насмотревшиеся таких картин, задают мне уйму вопросов, а мои ответы чаще всего разочаровывают их...

Человечество издревле умело обучать животных уморительным трюкам и потешалось затем над их человекоподобием, потешалось тем самым больше над собой, изучая себя. «Очеловечивание» дикой природы притягательно и сегодня, хотя развлечение это не претендует чаще всего на высокий художественный уровень и удовлетворяет вкусы тех же зрителей, которые не пропускают ни одного латиноамериканского «мыла». Увидеть и понять внутренние законы природы — задача куда более сложная, требующая уже художнических усилий. Художник стремится приблизить, показать нам этот мир во всей его естественности, нетронутости, раскрыть красоту и гармонию природы даже в таких ее проявлениях, как шипение атакующей кобры или смертельная схватка беркута с волком.



Кадр из фильма «Змеи»

Зверье и система Станиславского

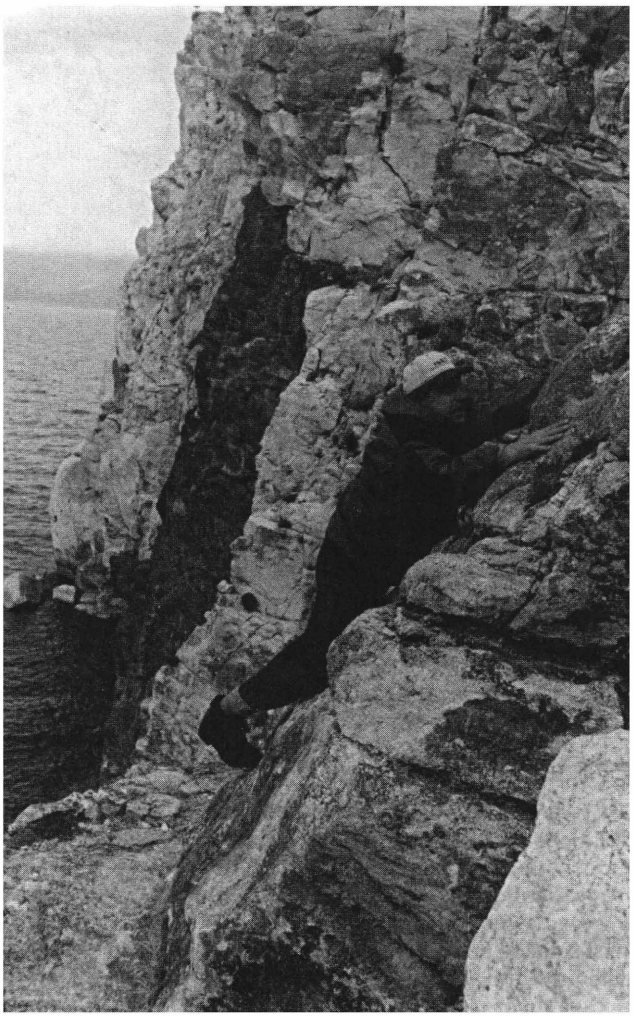
— Не надо думать, что режиссер-анималист в научном кино абсолютно все снимает совершенно документально, то есть только методом кинонаблюдения. Конечно, это главный, основной наш прием. Большая часть наших кадров снимается именно так — скрытой камерой. Да, мы строим хитроумные шалаши и укрытия и неделями, а то и месяцами подсматриваем диких животных из такой «засады». Однако совсем обойтись без животных если не обученных, то хотя бы немного приученных или несколько привыкших к человеку, все-таки невозможно. Ну как, скажите, сколько десятков лет надо было бы, поставив в определенном месте камеру, ждать, когда именно в этом месте, «лицом в объектив» волк нападет на яков? Разумеется, такие эпизоды поставлены, «разыграны», если хотите. И вопрос достоверной точности, научности того или иного анималистического кадра совсем не в этом.

— Как это?

— А вот так. Ты же знаешь, к примеру, что твой пес непременно помчится с громким лаем за кошкой... Или кот Вася за мышью. Точно? И естественно, да? Документально, достоверно. Нормальная логика реакции хищника. Дальше ведь уже не столь важно в ситуации, когда ты хочешь запечатлеть эту «охоту», специально была вытащена и выпущена эта кошка-мышка или ты случайно этот момент уловила, выждала с камерой в руках.

Ну, мы примерно то же самое и сделали. Взяли лиса из зоопарка, привезли в его естественную среду обитания и устроили те же «кошки-мышки». Или, как в «Яке», волка только выпустили из автобуса, «прокатного», конечно же, зоопарковского, плюющего на людей волка, а дальше уже — природный инстинкт. Волк, естественно, стал в своей нормальной волчьей манере на яков нападать, а они, в свою очередь, в соответствии со своими нормальными природными инстинктами заняли круговую оборону.

Иной раз документально запечатленный каким-нибудь фотолюбителем кадр демонстрирует такой необычный трюк, такой уникально редкий в жизни животного, столь не свойственный его нормальному поведению поступок, что зоологам остается только руками развести. Чудеса иногда случаются и в природе. Все понимают, однако, что отдельные исключения не опровергают многократно проверенных закономерностей.



Ю.Климов

В то же время «постановочно» организованный кадр, в котором привыкший к человеку и даже почти прирученный зверь в полном соответствии со своими природными инстинктами и естественной манерой поведения совершает какое-то привычное для своего вида действие перед камерой, ничуть не противоречит научности фильма. Тут ведь важно заметить, что мы если и «разыгрываем» перед объективом какие-то эпизоды, то это обычно эпизоды, многократно нами виденные в дикой природе прежде. Мы никогда не дрессируем зверей, не заставляем их делать то, что они не делают или делают в исключительных случаях. Мы не ставим цирковой спектакль, а просто создаем условия, необходимые для того, чтобы животное смогло повторить на камеру что-то из своей обыденной жизни.

Короче говоря, я работаю, как правило, по системе Станиславского, предлагаю дикому зверю естественные обстоятельства и наблюдаю за ним..

Но даже взятые «напрокат» из зоопарка тигр, волк или соболь все равно дикие, особенно когда находятся не в клетке, а в нормальной среде своего обитания. Единственное, что отличает такое животное от собрата, выросшего на воле, — оно людей не только не боится, наоборот, рядом с ними часто чувствует себя в большей безопасности, чем в полном одиночестве. Однако от домашних животных его отделяет пропасть.

Непросто изо дня в день возиться с такими «артистами». Даже из железного гаража чуть было не ушел через подкоп ночевавший в нем волк и потом уж был поселен на время съемок в местную тюрьму, посидел маленько в одиноч-

Ю.Климов на съемках фильма «Маэстро Беркутчи»

ной камере. Вообще выпустить из клетки любого зверя нетрудно, а вот загнать его обратно не то что с территории зоопарка, из тайги — попробуй-ка!

Необходимо чувствовать, понимать логику поведения животного, умело предугадать каждое из принимаемых им решений. Только мысленно «войдя в его шкуру», будешь знать, куда поставить камеру, как не потерять его в дикой природе.

С такой «свободой» удается снять Климову не только выпущенных из клетки, но и абсолютно диких, «случайно встреченных» бобров и оленей. Режиссер знает, что бобер, оказывается, может принять за воду расстеленную на траве подсветку из фольги и всегда побежит к ней, а олень ходит по своим владениям «галсами» не прямо, а по синусоиде. И такие вот знания всегда подскажут группе, где ставить камеру.

То, что это «система Станиславского», сомнений не вызывает. Остается, правда, другой вопрос: кто больше «вживается в образ» — тот, кому «предлагают обстоятельства», или тот, кто предлагает?

Этот вопрос я, правда, не задавала, зато спросила о том, о чем Климова спрашивают постоянно и при этом самые далекие от кинематографа люди...

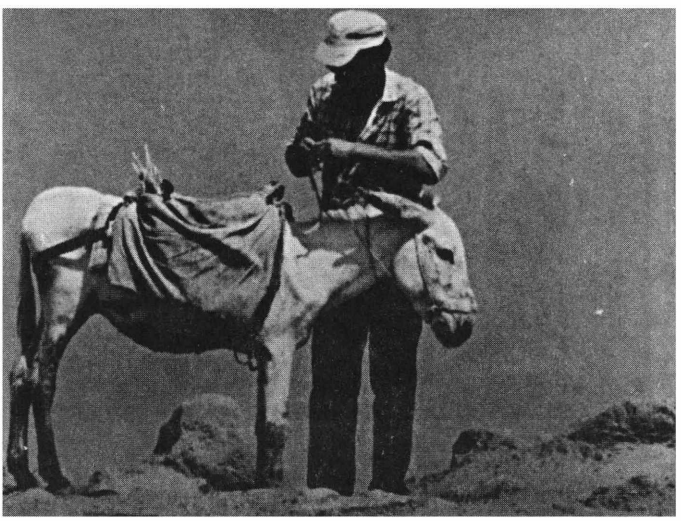
— Нет, нет, никакой я не особый любитель трудностей и бытового дискомфорта. Это просто жестокая необходимость — знать географию, биологию животных и мотаться от Арктики до пустыни. Нужда заставляет жить в сырой палатке или строить временную избушку. А впрочем... Да нет, просто приходится поддерживать себя в форме. И живот-

ное надо иногда погладить совсем не потому, что мне так хочется, а потому, что это его успокаивает и передает ему мою энергетику, мою уверенность. Ну просто фильм без этого не сделать...

Да, вот выдранного из когтей беркута лиса Климов выхаживал «собственной энергетикой» в собственной постели...

Там, где умеют считать деньги, давно определено, что одна минута экранного времени, если это подлинно научное анималистическое кино (то есть «чистая зверология»), стоит от трехсот до тысячи долларов. Легко посчитать все дальнейшее. Часть — минимум три тысячи. Полнометражный фильм может стоить и миллион. Даже танки и самолеты оказались бы дешевыми безделушками по сравнению с теми золотыми яйцами, которые могли бы нести наши режиссеры-анималисты. Если бы да кабы...

— У меня нет проблем, где достать деньги, — говорит режиссер. — Деньги с удовольствием заплатит любая фирма почти не глядя, то есть глядя только на то, что мы уже сняли, и на набросок заявки или сценария. Но платят они при этом и за авторские права. А значит, снятые нами за их счет фильмы увидят только их зрители. Нам же потом собственных картин не видать как собственных ушей, и наши российские зрители мои последние фильмы, возможно, уже не увидят никогда...



Ю.Климов на съемках фильма «Дромадеры и бактрианы»

Фильмы о любви

Юрий Климов, конечно же, уникален. В его картинах все полно страсти, трагедий, ярких индивидуальностей, как в хрониках Шекспира.

Вспоминается, например, такой эпизод из довольно старого его фильма о гренландских тюленях. На экране один за другим появляются «портреты» зверей, автор, как бы прочитывая биографии своих героев по пятнам на шкурках, рассказывает о каждом. Их морды, нет, в таком рассказе уже лица, становятся для зрителя индивидуально неповторимыми, выразительными, дорогими.

Однако тюлени — это понятно. Но даже снимая таких устрашающих гадов, как скорпион или змея, режиссер пробуждает у зрителей не просто интерес, а уважение и даже симпатию, заставляет порой любоваться не самыми милыми созданиями природы. Его тайный восторг перед каждым ползающим, скачущим, бегающим или летающим существом проявляется даже в первых набросках сценариев (за редчайшим исключением сценарии пишет он сам). Читаем: «О кобра, священная змея многих народов... Символ вечности и мудрости. Не гневайся. Мы не причиним тебе зла. Не пугай людей... Ходят легенды о гипнотической силе твоего взгляда. Успокойся! Когда ты спокойна, у тебя добрая морда ужа. И глаза у тебя с круглыми зрачками неядовитой змеи».

Я рассказала Климову о поразившей меня на фестивале в Канне реакции тамошних зрителей на эпизод, где режут свинью в фильме «Самостоятельная жизнь» В.Каневского. Все мои французские друзья были просто в шоке, узнав о том, что у нас подобные кадры снимаются с настоящим убийством животных да еще, возможно, и с дублями.

— Зато у них зачастую не просто показываются, а смакуются на экране сцены, когда не человек убивает животное, а животные убивают, терзают других животных, — сказал на это Климов. — А мы не хотели, чтобы волк на самом деле загрыз ячонка. Я могу показать срезки, где видно, что сразу вслед за нападением я влетаю в кадр и оттаскиваю волка.

— Как же это оттаскивать-то, ведь загрызет?

— Ну, не загрызет, конечно, но без руки оставить может запросто. Понимаешь, тоже надо и повадки волчьи знать, и ситуацию как-то почувствовать...

— Знать за что хватать?

— Да нет, я просто вошел в «раж», как говорится, а зверь же это всегда чувствует и уступает. Он просто не выдержал — не захотел кровопролития...

И в том нашем примере с кошками-мышками Климов наверняка не допустил бы настоящего убийства. Он ведь действительно «вживается» в шкуру не только хищника, но и жертвы. И потому чувствует не только, на какое конкретное дерево будет улепетывать кошка или в какую именно щель прошмыгнет мышь, но очень точно ощущает и весь ужас преследуемого, и даже его боль или страх боли и смерти...

Все климовские сорок с лишним фильмов о животных — это фильмы о любви. В них есть почти «эротика». А картина «Маэстро Беркутчи» — просто секс-боевик. Удивительно нежная привязанность беркута, его беспредельная верность хозяину-беркутчи, оказывается, не что иное, как «лав стори»! Ловчая птица, беркут-охотник — всегда «дама», орлица, влюбленная в человека-мужчину. С юмором фильм фиксирует все перипетии этого романа: и бурные сцены ревности, и размолвки, и примирения...

Маэстро Беркутчи — баянист, преподаватель музыкальной школы в сибирском поселке — взял в зоопарке хворого беркутенка, выходил, вырастил и обучил его (нет, ее, беркутенок — помните? — всегда должен быть «девочкой», хотя зовут ее Алтай) совместной охоте. Но это сказать легко — вырастил, воспитал, обучил! Режиссер делает нас свидетелями, почти участниками повседневной несуетливой и многотрудной жизни этой пары, и мы отчетливо понимаем, какое невероятное терпение требуется от человека, «связавшего свою судьбу» с такой гордой птицей. Часы, недели, месяцы, годы... Нужно ведь не безропотное послушание, не собачья преданность. Нужно другое — взаимопонимание и абсолютно равноправное сотрудничество. Почти телепатическая связь существует между ними, и когда по пояс в снегу маэстро гоняется за своей своенравной подругой, она в конце концов обязательно возвращается и милостиво позволяет ему лечить свои покалеченные в схватке с лисом когти. А когти-то, оказывается, не просто лечить, «протезировать» надо! И Алтаю вместо утраченных своих маэстро делает искусственные металлические когти. Это ведь главное боевое оружие беркута. Смертельно опасны эти крючья-кинжалы и для человека — даже тогда, когда подружка «забудется» в выражении нежной привязанности. А когда злится? У хозяина ведь семья. Дома в присутствии соперницы — жены Нади — беркутица нахальна невыносимо. Она не просто ревнует. Она властно требует безраздельного господства, полнейшей верности. Для того чтобы так точно придумать и снять такие вот эпизоды, надо, мне кажется, не только любить и знать животных, обладать талантом не только режиссерским, надо еще, видимо, другой, тоже уникальный почти талант иметь — талант любви. Да, вопрос этот уж слишком какой-то личный, чтобы обсуждать его вот так — для дела. Как об этом говорить и тем более — как писать? Но я уверена, что Климов гораздо лучше и больше, чем очень многие из нас, знает все «про это».

— Любовь у тюленей? Да, это было, конечно, не так легко «организовать». Мы нашли парочку, которая «занималась любовью». И, поскольку тюлени очень нежные и страстные любовники и почти «отключаются» в этом процессе от окружающего, смогли с камерой к ним подобраться. А вот с «соперником» пришлось помучиться. Довольно далеко от этой эротической сцены присмотрели здо-

ровенного и явно мечтающего о подруге холостяка и начали его «выводить» на парочку... А кругом ведь лунки, в каждую из которых этот и так недовольный жизнью, а тут еще и растревоженный нами парень мог в любую секунду нырнуть, чтобы охладить свой пыл. Приходилось нам с оператором по очереди закрывать эти лунки своими телами по всему маршруту... В конце концов, как-то «допасли». Ну, а уж когда он увидел любовников!.. У!.. Дальше ты помнишь по фильму? Любовный турнир — это потрясающе! Это я люблю снимать. Это не то, что... Я ведь снял, но так и не смог вставить в фильм об уссурийских тиграх эпизод, где тигроловы настигают, скручивают, засовывают кольями в клетку красавца тигра. Не смог, ну просто не смог это в фильме показывать... Это ужасно... Я не могу такие вещи делать... Не могу, и все...

Не раз и не два повторял Климов одну и ту же мысль о том, что мы, люди, вообще-то, по-видимому, мутанты. Мы — единственные среди живущих на Земле, кто уродует и уничтожает ее.

— Мы проходим по родной планете, как марсиане, не в состоянии ни куст, растущий под окном, назвать по имени, ни птицу по голосу распознать, ни траву под ногами определить...

Он говорит «мы», а я думаю про себя: «Нет, Юрий Михайлович, тут надо разделиться. Мы-то и вправду, пожалуй, уже не земляне. А вот вы, те, кто стоит с камерой между нами и дикой природой, еще не перестали ими быть...»

Грустно, что людей, умеющих показать жизнь природы, так мало. Даже в масштабах планеты. А в России действующий режиссер-анималист Юрий Климов один и остался. Нет ни учеников, ни последователей — пустота за спиной. А как зазывал молодых! Но хлопотное это дело — скитаться от Арктики до пустыни, месяцами в палатке, на консервах и сухарях, чтобы войти в жизнь зверья, как свой среди своих. А лет Юрию Михайловичу немало. И однажды на краю света, на одном из островов Командорского архипелага, режиссер уже пережил инфаркт...

Съемочная группа Ю.Климова на Байкале

Почем кайф?

— Нет, нет, я еще не потерял надежду передать все хитрости своего ремесла кому-то из молодых. Хотя... вот вроде бы и занимаюсь этим делом с 1992 года. Заведую кафедрой, веду мастерскую у нас в ЛИКИ, который теперь стал Институтом кино и телевидения, — мастерскую режиссуры научно-популярного и учебного кино. Мой предмет так и называется — «киноанималистика». Студенты есть, есть ученики, а последователей нет... Уж очень специфическое это занятие — фильм о живой природе снимать. То ли дело Эрмитаж: этот зал я снимаю завтра, тот к среде подготовлю... Рембрандт в лес не убежит, а под паркетом полынья не промоется.

Парень, который стал бы слушать про киносъемку тюленей-медведей как о мечте своей жизни, с профессиональным интересом, а не просто из любопытства, — о, такой парень должен в палатке родиться, а может, в байдарке. Это должно быть где-то внутри изначально заложено — тяга к диким местам, простору, нехоженым тропам. Чтобы физически невозможно было жить без запаха леса, шума прибоя, голосов зверей и птиц...

Жаль, конечно, что сын не пошел по моим стопам. У него своя жизнь, своя профессия. Я почему еще в программе «В мире животных» изредка что-то рассказываю? Все надеюсь, а вдруг кто-то где-то, нет, не в Москве, не в Питере, а где-нибудь в Якутске услышит меня, найдет, отзовется...

Вот сейчас мы снимали медведей не в ближнем краю — на Байкале. Медведи просто так «балдеть» на берегу Байкала не станут: строго по делу пришли. Да, деловые, очень даже деловые, крутые ребята. Быстренько камушки все попереворачивают, ручейниками налопаются и в чащу, в кромешную тьму, там без подсветки ничего не снимешь в такую погоду. Тут не просто парутройку занятных планов снять надо, очень редких. Надо сразу же монтировать — в голове, соображать надо, эпизод сразу видеть надо. Подснять тут же выразительные кадры, перебивки, детали. Сюжет должен сразу выстроиться, маленький законченный рассказик, повествование — ясное, четкое, понятное даже тем, кто о медвежьей психологии мало что знает. Медведи на все наши задумки чихать хотели, у них свои проблемы, свои задачи и с нашими планами никак не пересекаются. Встрянешь случайно — мало не покажется. Лояльно настроенного к человеку медведя на прокат из зоопарка не возьмешь и в такую даль, в родной медвежий угол с собой в клетке не попрешь. Приходится к диким приспосабливаться. Без права на ошибку и дубли.

Хотя с теми, кто из зоопарка, кто уже стал кинозвездой и вроде бы «всегда готов», тоже неожиданные проблемы возникают. Вот, не хотел тебя расстраивать... помнишь лис был, который у меня «Нику» получил и за которого столько стран и телекомпаний моим работодателям деньги платили? Погиб он. При исполнении... Ужасно погиб. Его ночью из вольера украли и убили. На шапку. Зимой дело было. Летом-то он облезлый, грязный, линялый. А тут зима...

Так мне хотелось о нем вторую серию снять, и сценарий был готов! А теперь как снимешь? У него, помнишь, нос был такой смешной для лисицы, как бы чуть-чуть курносый. Найди теперь такого же! А без точного портрета какая же теперь вторая серия? А характер? А манеры, походка, мимика и жесты? Выпустишь, бывало, его из клетки на поляночку, прямо на камеру, и он тут же — простодушный такой малый — своими делами спокойненько займется, на нас и аппаратуру нашу ноль внимания. Доверяет, понимает, что вреда от нас никакого. Потом, правда, умница такой, чувствует, что в клетку назад его хотят загнать, и тут уж кто кого перехитрит и надует... Специально такого не найдешь и не воспитаешь. Разве что судьба пошлет. Но это вряд ли...

— Сегодня все только и говорят: деньги, деньги... И чего ты так мало берешь с иностранцев за свои фильмы? Ведь трудности, риск не вернуться со съемок...

— Как это мало? А удовольствие? Я иногда думаю, может, это мы должны платить, я и моя группа, за наш не всем понятный кайф? За возможность вдруг взять и улететь на Байкал, через полгода — на Северную Землю, а там еще куда-то (пока не скажу куда, чтоб не сглазить)... Как-то прикинул — в общей сложности более семнадцати лет своей жизни провел без пола под ногами, без телевизора и телефона. Бывает, спохватишься — что я, дурак, в самом деле, полжизни в палатке... а потом подумаешь: а что хорошего в хрущобе, хоть и рядом с Невским? Нет, у меня и дача есть, только вот был я там последний раз лет пять назад, кажется...

Мы говорили о том, как еще мало знают люди о животных, об их внутреннем мире. Считается, что у них, в отличие от нас, нет бессмертной души. Но вот почему-то во всех монастырях, где борьбу с грызунами ведут только с помощью кошек, никогда не скажут о кошках «живут у нас», а говорят «несут послушание»...

«Змеиный источник»
Фото Э Шейдаева

ИГОРЬ МАНЦОВ

Имитация жанра

«Малобюджетный проект Киностудии Горького» — звучит столь внушительно, звучит столь часто, что поначалу принимаешь громкое название за эстетический манифест.

Ведь если у автора просто мало денег, он постарается сэкономить, и упаси Бог, если кто-то догадается и пожалеет его. Другое дело, если автор — записной оппозиционер, которому травмирует душу буржуазная роскошь. Такой вместо дорогих декораций воздвигает непротиворечивую философскую теорию и объявляет нищету технологии своим эстетическим кредо.

У нас малобюджетный проект преподносят как временную уступку обстоятельствам. Зачем же тогда столь усердно афишировать акцию? Чтобы бедою запахло на всю страну? Дескать, снимать мы в принципе можем, пленку клеить не перестаем, но недостаточный уровень капиталовложений приводит к тому, что кино не вполне соответствует кондициям.

Возникает вопрос: какова верхняя граница «малого» бюджета, «недостаточного» бюджета? С какой суммы начинается качество? Годар, Кассаветес, Рауль Руис или Аббас Киаростами снимали и снимают на мизерные деньги, чтобы сохранить свободу выражения. «Счастье, что кинематографу приходится туго, именно поэтому еще и остается некоторая свобода, — писал Эрик Ромер, — плохой ход экономической машины помогает нам, авторам... Боюсь, как бы все не пошло слишком хорошо, как бы прокат фильмов не стали регулировать практически через компьютер»[1].

Руководители нашего малобюджетного проекта только о том и мечтают, «чтобы все пошло... хорошо» и прокат фильмов приносил прибыль с «компьютерной» неизбежностью. Российский малобюджетный проект — сугубо рыночный феномен. Увеличить прибыль можно, уменьшив производственные издержки. Обходимся малым, но хочется при этом, чтобы интерьеры были побогаче, спецэффекты — повнушительней, гонорары — поинтереснее. Путаница в мыслях невероятная. Вместо эстетического поиска — заимствование готовых моделей, уже обнаруживших свой рыночный потенциал. Выбирается путь имитации внешних параметров, формы, глянцевой обложки.

Первый пакет малобюджетных фильмов показывает, что авторской воли и денег хватило на то, чтобы привести технологические параметры картин в соответствие с рыночными стандартами, — глянец худо-бедно удался. Что касается содержания, то, несмотря на искреннюю готовность авторов следовать законам устоявшихся жанров, внутрь просачиваются архетипические фантомы постсоветской реальности, размывающие четкую логику жанровой драматургии, взаимодействия характеров, видения мира...

«Упырь» Сергея Винокурова по сценарию Сергея Добротворского отсылает к богатой именами и фильмами традиции. Драма из вампирской жизни — са-

[1] «Эрик Ромер Материалы к ретроспективе» М, 1997, с 66

мостоятельный жанр, проработанный в деталях и подробностях. Наша малобюджетная адаптация многократно умножает количество кровососущих. Инфицирован практически целый город, по улицам ходят одни вампиры. «Последний человек» — местный вор в законе — выписывает профессионального истребителя упырей, чтобы вывести нечисть. Истребитель и сражается где кулаком, а где деревянным колом. Кроме жанра «вампирский фильм» подключена почтенная американская схема: отважный ковбой-одиночка ставит на место мелкотравчатую сволочь, а в финале расправляется с главным подлецом.

«Змеиный источник» Николая Лебедева питается незамутненными родниками творчества Альфреда Хичкока. Юная учителка-практикантка приезжает в заштатный провинциальный городок, где орудует чудовищный маньяк, убивающий молодых девушек. Героиня попадает под подозрение (ложный подозреваемый — излюбленный ход Хичкока). Однако тучи над героиней сгущаются не в силу рокового стечения обстоятельств и неопровержимо свидетельствующих против нее улик, а по причине злобной провинциальной ксенофобии и круговой поруки местных властей. В финале практикантка едва не становится жертвой все того же маньяка. После долгой ночной беготни по школьным коридорам она убивает злодея, плеснув ему в лицо серную кислоту. Выясняется, что виновата не она (в этом, впрочем, зритель и не сомневался: героиня похожа на уютную домашнюю кошечку), виноват другой, точнее другое — родимая атмосфера авторитарного социума. Жанр скорректирован в сторону социальности: по велению авторского сердца или же против воли создателей?

«Мытарь» Олега Фомина отыгрывает главным образом мелодраматическую схему. Неисправимый романтик со сверхъестественной способностью угадывать события наперед обижен жизнью, измучен женщинами. Он не в силах полюбить. Как помочь бедняге? В ход идет криминальная интрига, малоубедительные мафиозные разборки, намекающие на все мыслимое «криминальное чтиво» разом. Как и ожидалось, опасность возбуждает лирические чувства героя и его обаятельной спутницы. Их красивая и чистая любовь крепнет, а волшебный талант прорицателя тем временем сходит на нет. Такая вот зависимость, живо напоминающая добрую советскую «научную фантастику» из жизни головастых, но и сердечных мэнээсов. Жанровый компот, а точнее, уже и не жанр, а очередное квазиавторское «послание» человека и гражданина, как бы ни маскировала его постмодернистская ухмылка.

Во всех трех случаях авторы, в соответствии с жанровыми требованиями, пытаются дистанцироваться от окружающей действительности, выстроить условный, «сказочный» мир и рассказать три внятные, увлекательные истории. Но что-то не получается. Персонажи отказываются самовыражаться, и сюжет приходится искусственно подхлестывать.

Специфика жанра требует эмансипированного героя, способного на самостоятельные поступки и свободное волеизъявление. Другой персонаж желает чего-то иного, конкретного и существенного. Сами герои, автор и зритель не сомневаются в жизненной необходимости и целесообразности этих желаний, которые вполне соотносятся с социальной реальностью развитого капитализма, частнособственнической привычкой, чтобы не сказать — инстинктом общества потребления, где жанр родился и стал единственно возможной прибыльной формой бытования культуры.

В нашем кино изображение самодостаточного частного человека остается пока неразрешимой проблемой. Каким образом отличать одного человека от другого, по каким признакам? Конечно, можно присвоить двум потенциальным персонажам различные имена, а потом поручить роли двум непохожим актерам (не близнецам). Но как отграничить один персонаж от другого сущностно, как создать драматургическую разность потенциалов?

В советскую эпоху дифференциация шла по идеологическим и социальным признакам. «Друг», «враг», «простой партиец», «патриот», «предатель», «вождь» и тому подобные категории вполне обеспечивали драматургическую ткань событиями и поступками, имманентно присущими этим категориям. Даже «общечеловеческие» термины — «любимая женщина», «настоящая мать» или «рефлексирующий интеллигент» — приобретали идеологический окрас. Эти герои тоже были подотчетны социуму без остатка.

«Мытарь».
Мытарь — О Фомин
Фото Э Шейдаева

Отдельные героические попытки живописать частного человека без каких бы то ни было компромиссов с идеологией, вроде «Коротких встреч» или «Долгих проводов», лишь подчеркивают в исторической ретроспективе навязчивую, чреватую инфантильностью несамостоятельность персонажей отечественного кино. Кажется, в отечественной кинокультуре, в пространстве визуальной памяти нашего зрителя или кинематографиста отсутствуют механизмы внеидеологического разделения персонажей. Невозможно показать, во всяком случае, пока, два приватных мира, отличных один от другого настолько, чтобы эта разность привела к свободному току фильмической энергии и запуску нетривиального сюжета.

Иными словами, у нас доминирует закон тождества, в то время как жанр требует закона различия. Это противоречие средств и намерений, характерное для нового российского кино, блестяще иллюстрируется романом Владимира Набокова «Отчаяние», экранизированным в свое время проницательным Фасбиндером. Главный герой романа отчего-то находит между собой и случайно встреченным человеком абсолютное портретное сходство. Герой совершает преступление, надеясь подставить своего двойника. Однако полицию провести не удается, ибо она никакого сходства между пресловутыми «близнецами» не находит. Органы правопорядка без труда различают героев. Идея о сходстве не что иное, как блажь, тихое помешательство центрального персонажа (он же Рассказчик у Набокова).

Замечательная метафора! Жанр — детектив, триллер, мелодрама — начинается именно в той точке, где удается выделить человека из социума, там, где «полиция», то бишь культурное сознание, не страдает аберрацией зрения. Преступление становится очевидным именно потому, что закон тождества преодолевается законом различия.

На нашей почве никакого полноценного жанрового сюжета случиться не может именно потому, что закон тождества не позволяет вычислить преступника и раскрыть преступление. Все похожи на всех.

Не случайно основной проблемой для всех авторов малобюджетных опусов становится проблема внутренней идентификации героя. Наиболее внятно это

выражено в фильме «Упырь». Мало того что по улицам здесь бегают одинаковые, как близнецы, упыри-отморозки, совершенно неясна и природа центрального персонажа. Кто он, борец со злом или воплощенное зло, Упырь с большой буквы? В финальной схватке Истребитель (А.Серебряков) встречается со своим двойником (упырь, как известно, может принимать любой внешний облик). Кто побеждает, неясно так же, как неясно, который из двух — Истребитель или Упырь — бесчеловечнее и страшнее. Добро и зло неразличимы, и никакой самый хитрый «прибор» не в состоянии их выявить.

По сути это констатация того, что полноценное жанровое кино западного образца на сегодняшней российской территории невозможно. Закон визуального тождества явлен буквальным образом! В одном из последних интервью покойный С.Добротворский сетовал на то, что наше кино не в силах «сфотографировать идею»[2]. Похоже, в данном случае задача выполнена с чрезмерностью тавтологии.

«Змеиный источник» Николая Лебедева оперирует теми же категориями. Коварный, злокозненный маньяк каждое преступление совершает, тщательно имитируя внешний облик, одежду и пластику своей следующей жертвы (чтобы заранее подставить невинных). Во время последнего покушения он одет в костюм местной школьной директрисы (О.Остроумова), которая держит в страхе весь город. Убийца (Е.Миронов) — тихий, скромный молодой человек, служащий в школе секретарем, — имеет в анамнезе не Эдипов комплекс, как его прототип из хичкоковского «Психоза», а «школьные годы чудесные», и этот «диагноз» роднит его со всеми жителями городка, прошедшими через руки местного монстра народного образования. Убийство здесь мог совершить каждый: все искалечены на один манер, в каждом совмещается психология палача и жертвы.

Снова, как в случае с «Упырем», тема двойничества становится естественным, само собой напрашивающимся мотивом для характеристики поступков и деяний, не имеющих внутренней неповтормо индивидуальной обусловленности. Персонажи действуют под влиянием внешних, обобществленных страстей и влечений.

В «Мытаре» история вроде другая. Герой — незаурядная личность, своего рода уникум. Однако его внутренние мытарства, раздвоение между любовью и «даром» не имеют под собой никакой психологической почвы. Нам обо всем этом только рассказывают, герой же от начала до конца хранит маску усталого супермена, которого ничто изменить не в силах — ни внешне, ни внутренне. Не случайно в финале он, сорвавшись с крыши под душераздирающий крик героини, не погибает, а как ни в чем не бывало, без единой царапины является к возлюбленной, чтобы начать с ней новую жизнь. Чужая воля приводит его в действие, и воля авторов («Почему всегда плохо заканчивается? Пусть все будет хорошо!») сохраняет ему жизнь. Ни о каких личностных мотивировках речь вообще не идет.

Закономерно, что авторам всех фильмов то и дело приходится спотыкаться о препятствия внефильмического характера, которые делают невозможной логичную фабулу жанрового происхождения. Чтобы объяснить хитросплетение событий, приходится прибегать к длинным закадровым и внутрикадровым монологам. Конечно, Николай Лебедев, завершивший фильм долгим рассказом героини про то, как все было на самом деле и чем дело кончилось, может сослаться на десятиминутный объяснительный довесок, которым Хичкок завершил картину «Психоз». Но, во-первых, маэстро делал это почти сорок лет назад, когда идеи психоанализа еще не стали общим местом для рядовой западной домохозяйки; во-вторых, довесок имел скорее научно-популярное и декоративное, а не художественное значение — и без того зрелище было захватывающим; наконец, в-третьих, назидательная болтовня и классика не красит.

Любопытно, что к подобного же рода объяснительным монологам прибегают и Винокуров, и Фомин. Никак не удается визуальная проработка заемного жанра, оттого и приходится вводить в действие своего рода «тяжелую артиллерию» — народных и заслуженных артистов. Подобно многомудрым восточным акынам, ведут свою песнь Михаил Глузский («Мытарь») и Георгий Штиль

[2] См Добротворский С В реальности нет ничего — «Искусство кино», 1997, № 12

(«Упырь»). Герой одного из них — колдун. Другой — библиотекарь. В глазах — сумасшедшие огоньки, в груди — нестареющее сердце. В течение пяти минут они излагают то, что положено показывать в нескольких частях. А ежели показать не представляется возможным, такое принято выводить за пределы картины. Безжалостной рукой.

При этом бросается в глаза тотальное несовпадение внутренней речи автора и киноязыка. Как иначе объяснить единодушное влечение кинематографистов к «ученому слову», к высокому слогу? Авторы словно стесняются избранного материала. Озаботившись проблемой интеллектуального статуса, они вводят в речевую ткань разнообразные словечки, не имеющие никакого отношения к сюжету и драматургическим характеристикам персонажей. Так, школьный секретарь в «Змеином источнике» вынужден по воле автора бесконечно употреблять нечленораздельную латинскую мудрость. Мытарь знакомит юную спутницу жизни с творчеством поэта Ронсара. А персонаж Георгия Штиля в «Упыре», плодотворно поработавший в библиотечных подвалах, вначале рассуждает об «эфирных телах», а затем знакомит Истребителя вампиров с незавидной судьбой «ученика Романа Якобсона».

«Упырь». Истребитель вампиров — А.Серебряков

Что же касается визуальной стороны дела, то здесь авторы тоже пытались за малые деньги щегольнуть неким «решением», при том, что «решение» достаточно отдаленно связано с сутью происходящего. «Упырь» снят оператором Валерием Мартыновым как угрюмый комикс, где повествовательные лакуны между эпизодами соответствуют пробелам между картинками. Длинные панорамы с ритмическим чередованием заборов, библиотечных полок и железных портовых конструкций под ритмичную музыку Tequilajazzz создают хоть и стильный, но абсолютно дежурный образ неочеловеченного пространства, на фоне которого естественно резвиться всяческой нечисти. Драки на крышах, финальный поединок на фоне ржавого железа — все, как у людей. Однако пространственные образы служат не средством повествования, а всего лишь оберткой сюжета. Не задалась даже игра с наличием или отсутствием у вампиров тени и отражения в зеркале, заявленная в начальном титре.

«Мытарь» (оператор И.Клебанов) предлагает в основном набор фактур из «богатой жизни», хотя тоже не обошлось без ржавых крыш и «индустриального запустения»... Но, в общем, все здесь вкусно, выпукло и красиво, будь то клубника, бутылка водки или обнаженное плечо героини... Смотреть одно удовольствие, но суть дела авторам все равно приходится излагать словами.

Автор «Змеиного источника» наиболее амбициозен, насмотрен, пластически одарен по сравнению с другими участниками проекта. Он свое дело знает, и камера Сергея Астахова умело нагоняет жуть, играя на контрасте летней провинциальной идиллии с золотыми куполами, отражающимися в реке, и всплывающих трупов, холодных луж, жутких коридоров и прочих хорошо известных страшилок. Возможно, на американской или западноевропейской культурной территории этот зарекомендовавший себя способ «визуального изложения фабулы» пришелся бы ко двору, однако на нашу реальность он ложится с трудом.

И европейский, и американский кинематограф базируется на том, что зрение является метафорой познания и постижения; зрения достаточно для разгадки локальных тайн бытия. Так заповедал Аристотель. Показательна в этом смысле картина Хичкока «Головокружение». Герой Джеймса Стюарта не узнает любимую женщину, стоило той переодеться и изменить прическу. Фантастическая проговорка! Личность идентифицируется по внешним признакам: брошка, заколка, цвет волос, химическая завивка, разрез на платье, высота каблука... И здесь отнюдь не прихоть режиссера, не блажь «сочинителя иллюзий». Хичкок укрупняет то, что лежит в основе западной визуальности: приватная жизнь человека тотально овнешнена, его телесность находит бесконечное продолжение в вещах, услугах, ритуалах. Одержимый желанием вернуть любимую «из царства мертвых» (именно так назывался исходный текст Буало — Нарсежака), персонаж Стюарта ведет незнакомку в галантерейный магазин, затем — в парикмахерский салон. И что же? Мертвые возвращаются? Мертвые возвращаются! Альфред Хичкок с упоением рассказывал, что взялся за картину ради этой немыслимой, сумасшедшей интриги, ради этого параноидального эпизода.

«Так это ты была на танцплощадке в клетчатом платье?» — глумится над учительницей-практиканткой вдумчивый следователь и сует под нос убедительную вроде бы фотографию. «Нет, не я!» — испуганно отвечает девушка, впервые оказавшаяся в городке. А что же фотография? На фотографии девушка в клетчатом платье снята со спины. Ну и что, удивляется отечественный зритель. Платье как платье. Ширпотреб называется. Так и ходят в глубинке по сию пору: полдеревни в одинаковых платьях.

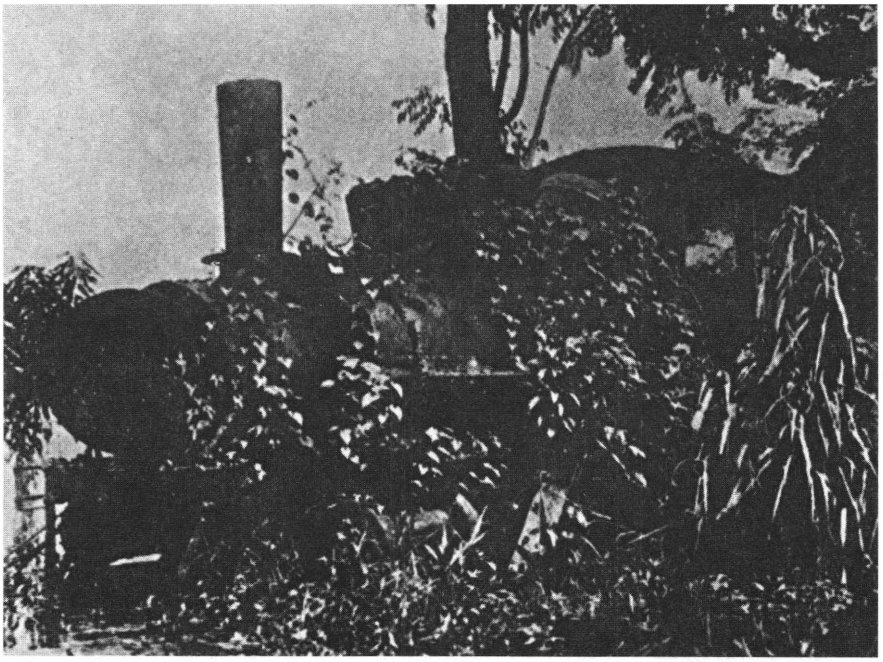
Таким образом обессмысливается англосаксонская идея, хиреет, съеживается, теряет энергию. Там, где Хичкоку — кошмар, русскому — трын-трава. Наши платья до сих пор скроены из одного рулона, по одним и тем же лекалам.

Чему здесь верить? Нас ставят в тупик, то заманивая претендующей на качество картинкой, то возвращая к литературной первооснове, придуманной тоже не без претензий, но оставленной в конечном счете на периферии авторского внимания. Изображение и сюжет существуют автономно. Ощущаешь себя мастером гигантского слалома: чтобы вырулить на правильную дорогу, чтобы поиметь-таки обещанное «жанровое удовольствие», приходится вовсю работать палками и локтями, избегая соблазнов эмансипированного изображения или самодостаточного сюжета. Нелегкий труд по сведению элементов в осмысленное целое препоручен зрителю. Стратегия столь же смелая, сколь пораженческая. Словно бы то, что «недовложили» в малобюджетный проект, взимается в обращенной форме со зрителя.

Имитация — вот ключевое слово для обозначения фильмов первого пакета. Авторы громогласно заявляют о скудном бюджете, при этом упорно и, заметим, успешно имитируют глянцевое качество. Но, в конце концов, если судить по гамбургскому счету, точность мышления важнее технологической изощренности. Предпочтя второе, участники проекта автоматически снизили планку и тем самым вывели свои картины из категории искусства.

ВЛАДИМИР ЛЕВАШОВ

Back to the (un)real



Ман Рей. Фотография затерянного поезда в «Минотавре». 1937

1. За пределами. Старые предрассудки

В самом начале своей истории фотография казалась не столько (впервые) изобретенной, сколько именно открытой (а значит, в неоткрытом виде существовавшей и ранее). И вызываемые ею реакции менее говорят о сенсационности новизны и более всего о чарующей таинственности.

Из письма английской поэтессы Элизабет Баррет (1843): «Представьте себе, что человек, сидя на солнце, по истечении каких-нибудь полутора минут оставляет навеки на пластинке свое факсимиле во всей полноте рисунка и светотени. Поистине поражающее воображение месмерическое высвобождение духов из телесной оболочки является чудом более низкой ступени. А некоторые из этих чудесных портретов... вызывают во мне желание иметь такой памятник всем моим близким. В этих портретах ценно не столько сходство, сколько ассоциации, связанное с ними ощущение близости... то, что даже тень лежащего здесь человека запечатлена навеки... Такой памятник тем, кого я любила всей душой, дороже, чем самое благородное произведение искусства, которое когда-либо было произведено на свет».

И иная картина, изображенная Натаниэлем Готорном («Дом о семи фронтонах», 1851): «...замечательное свойство состоит в том, что в глазах света и, насколько я могу судить, своих ближайших друзей оригинал имеет исключительно приятное выражение, говорящее о благожелательности, душевной открытости, добродушном юморе и других похвальных качествах того же свойства. Солнце же... рассказывает нам совершенно иную историю, и мне не удалось заставить его смилостивиться и изменить ее даже после полудюжины терпеливых попыток, совершенных мною. Здесь мы видим человека коварного, безжалостного и

Бернард Принц
«Аврора». 1990

надменного и при всем том холодного как лед. Посмотрите на эти глаза! Хотели бы вы быть оставленным на их милость? А рот! Неужели он может улыбаться? И все же если бы вы только видели добродушную улыбку оригинала». И чуть раньше, там же: «Дагерротипическое сходство, вы хотите сказать? Мне не нравятся эти портреты — они такие жесткие и суровые, притом они уклоняются от взгляда и пытаются вовсе улизнуть. Я подозреваю, что они знают о том, что выглядят весьма неодушевленными, и поэтому не любят, чтобы на них смотрели».

В обоих отрывках речь идет о сходстве. Точнее, о превышении фотографией обычного художественного сходства. Фотография гипермиметична, потому что трансформирует условность, неизбежную ограниченность любой копии в полноценность реальности. Баррет говорит об этом ощущении реальности как о чувстве любви и близости, Готорн — как об открывающемся несходстве, инаковости и кроме того о явственной автономной воле, упорном сопротивлении нашему ви́дению-владению ею.

Единый рисунок этих свидетельств довольно любопытен. Действительно, готорновский «оригинал» — человек благосклонный, сердечный, то есть живой, а его фотодвойник — тоже живой, но мертвец, скрывающий собственную мертвенность. Баррет же говорит, вроде бы, о полной противоположности, о том, что больше схоже с готорновским оригиналом, но при этом ее оригинал мертв, а упоминаемая мемориальность соотносится не только с пределами нашей слабой памяти, но и со способностью дагерротипа к властному возвращению некоего рода жизни умершему субъекту. В этом смысле оба отрывка устроены по отношению друг к другу обратно симметрично, причем осью симметрии выступает черта предельной — фотографической — репрезентации. В той же мере, как и черта смерти, через которую свидетель «заглядывает» в фотографию, а фотография возрождает изображенных. Баррет акцентирует этот второй, возвратный вектор как движение любви и, соответственно, близости, Готорн же, напротив, как действие, уводящее из посюсторонности образ чуть ли не заодно с дагерротипной пластинкой.

Итак, любовь и смерть. Ассоциация с месмеризмом у Баррет не носит однозначно метафорического характера. Считалось, что при помощи фотографии можно видеть умерших: не только тех, облик которых успели зафиксировать при жизни, но и духов, вызванных из загробного мира. Популярный писатель, менее известный фотограф-любитель, а кроме того страстный спирит, веривший в существование фей, Артур Конан Дойл даже составил обширную коллекцию таких фотографий духов, которую пропагандировал в своих лекциях и писаниях и на основе которой в 1925 году учредил особый музей. А другой известный писатель, Оноре де Бальзак, разделял ту теорию, согласно которой каждый сеанс дагерротипирования снимает один из слоев нашего физического тела (которое есть их духоподобная, множественная совокупность). Сам он снялся чуть ли не единственный раз за всю жизнь, зато многим внушил представление о крайней опасности подобного занятия. И, возможно, такое представление выглядело бы сегодня лишь историческим курьезом, если бы не наблюдалось у наших современников. Например, у Мишеля Турнье, литератора, фотографа и одного из основателей ежегодного фотофестиваля в Арле, у которого мы находим другую версию той же теории: «Ясно, что фотография — это разновидность магии, существующая для того, чтобы овладеть фотографирующимся. Все, кто боится сниматься, только выказывают элементарный здравый смысл» (The Orge, 1970).

2. Смерть

Двумя десятилетиями ранее Джон Стейнбек («Русский дневник», 1948) записывает: «Сегодня в умах большинства людей фотокамера является предвестником разрушения и поэтому подозрительна, и не зря». Конечно, он имеет в виду разведывательный и политический аспект общественной утилизации фотографии. Но при этом частным образом указывает на свойство фотографии, которое его предшественники столь же частно и исторически обусловленно ассоциировали с мемориальностью или визионерством.

Смерть и фотография обреченно встречаются друг с другом при самых разных обстоятельствах. Что происходит с Гансом Касторпом (Томас Манн. «Вол-

шебная гора», 1924), когда к нему в руки попадает его рентгеновский снимок? «Он смотрел на эту знакомую часть своего тела и впервые в жизни понимал, что умрет». Именно глубокая интимность, предельная автопортретность изображения, крайняя близость своего (жизни, реальности в предельно возможной ее полноте) в нем, данные в самостоятельности единичного «предмета», в отчужденности, соотносятся не просто с сознанием конечности, но с непосредственным предстоянием собственному исчезновению. Прямо и неусловно репрезентируют смерть.

А для маленького Оскара (Гюнтер Грасс. «Жестяной барабан», 1959) собственный фотопортрет, сделанный родителями в его третий день рождения, служит даже не свидетельством смертности, но прямым призывом к исчезновению из жизни. Правда, весьма причудливым образом: «Именно в связи с этой фотографией я впервые пришел к заключению, что у меня не было причин для того, чтобы меняться. Именно тогда я определил, решил и заявил, что я ни при каких обстоятельвсвах не стану политиком или, хуже того, просто здоровяком, что я должен остановиться на этом самом месте — так я и сделал. Многие годы я оставался не только одного и того же размера, но и носил одну и ту же одежду... Я остался трехлетним, гномом, мальчиком-с-пальчик, пигмеем, лилипутом, карликом, которого никто не мог заставить расти».

Зигмунд Фрейд в работе «По ту сторону принципа наслаждения» (1920) приводит сходную и, конечно же, совершенно нелитературную историю. Он рассказывает, как полуторагодовалый мальчик, «когда мать ушла из дому на много часов... во время своего долгого одиночества... нашел способ, как исчезать самому. Он обнаружил свое изображение в зеркале, которое доходило почти до пола, а затем опустился на корточки, так что изображение «ушло». То есть сделал то же, что и переставший расти Оскар.

Фрейдовский случай демонстрирует инверсию зеркальной стадии в травматический невроз, случай Грасса — если помнить о зеркальной природе фотографии — выглядит как метафорическая иллюстрация влечения к смерти. Зеркальная стадия — пороговый период социализации индивида (движения вперед во времени). Камера (стейнбековская) также предшествует уничтожению, а фотография (для Ганса Касторпа и Оскара) прогнозирует смерть. В которую «пациенты» возвращаются, поскольку инверсия стадии зеркала и есть фиктивно-условный возврат во времени в предельно возможную точку (смерти-рождения) в прошлом. А в действительности в точку фотографирования.

Так пункт фоторепрезентации в каком-то смысле совпадает с вечным настоящим, которое может развиваться и (внутренне-субъективно) назад, и (действительно исторически) вперед: то есть он есть точка смерти-рождения. Само же пространство «внутри фотографии» видимо «от нас» как посмертно-перинатальное (абсолютное) прошлое, возврат в которое для существ, объективно принужденных к поступательному временно́му движению, возможен лишь в свободе полной субъективности.

3. Любовь и смерть. История Ролана Барта

«Я был один, — пишет Ролан Барт в Camera lucida (1980), — в той комнате, где она умерла, и разглядывал под лампой ее фотографии, постепенно вместе с ней двигаясь назад во времени, ища истину лица, которое я любил. И я нашел ее. Фотография была очень старой... на ней было только двое детей, стоявших рядом на том конце деревянного мостика в застекленной теплице, что в те дни называли Зимним Садом. В то время моей матери было пять лет... Начав с ее последней фотографии, снятой как-то летом за год до ее смерти [...], я пришел, пересекая три четверти века, к изображению ребенка». И в этой фотографии «нашел ее в самой себе», не в «ее идентичности», а в «ее истинности».

Бартовская история соединяет вместе все ранее обнаруженное нами в других свидетельствах. «Идентичность» здесь не столько даже противопоставляется «истине», сколько поглощается-растворяется ею внутри горизонта персонального. А персональность обозначается как главное качество естественно-фотографического «взгляда» за все обычные пределы. Фотография именно таким образом оказывается «ни искусством и ни коммуникацией...

референцией». Прозрачной, прямой и верной связью, соединяющей с близким (с реальностью глубоко любимого — как с alter ego) через себя как предел настоящего.

Этот предел — черта собственного появления на свет. Однако мать узнается сама в себе (а это значит, что сама фотография опознается открывшейся самой в себе) в лично недостижимом и потому абсолютном прошлом. О котором нельзя ничего знать на собственном опыте, но которое сочувствуется как близкое свое-абсолютно-вне-себя-сейчас: как смерть (в проекции рождения). Ни с чем, кроме как со смертью, нельзя отождествить операцию расщепления субъекта на субъект созерцания и созерцаемый им собственный образ, радикального отчуждения индивида от самого себя в форме самопредставления близкого. Поэтому смерть есть здесь самая точная и резко очерченная фигура самоаннигилирующейся репрезентации. Она обретает полноту и окончательность, сразу

Батум. Александровский сад

представая перед нами и в виде смерти матери, и в форме парадоксального присутствия «за» настоящим (то есть собственно жизнью), и, наконец, в роли гаранта нерушимости (поскольку не разрушает, а, напротив, впервые ее так надежно устанавливает) связи с другим, близким. Или, как пишет сам Барт, «я понял, что с этих пор я должен подвергать допросу показания фотографии не с позиции удовольствия, а просто в связи с тем, что мы романтически именуем любовью и смертью».

Что же значит упомянутое здесь «другое»? С одной стороны, это иная ипостась «я», его отражение, нарциссическая проекция. Но, с другой, будучи «другим я», немыслимым в рамках обыденного сознания самоцельности, — это и впервые другое по-настоящему, более чем все предметы мира. Поскольку опыт реальности является однозначно личной вещью. Фактически Ролан Барт описывает «опыт зеркала», но открывающий противоположную перспективу: это опыт не символического конструирования, а идентификации собственного сознания в качестве неиллюзорной, онтологической данности.

Йено Келлнер. «Гимназистки, упражняющиеся в стрельбе»

Один из важнейших тезисов Camera lucida вообще состоит в том, что фотография — это прошлое в настоящем. Поэтому референт всегда и недвусмысленно есть (хотя бы в форме бытия в прошлом). В таком свете бартовское «прошлое» предстает синонимом данного нам в сослагательном, условном наклонении («как бы», «может быть»), но также сразу в модусе «есть». И вполне закономерно, поскольку, как замечает Фрейд, «бессознательные психические процессы сами по себе «безвременны». Это прежде всего значит, что они упорядочены не временно́, что время в них ничего не меняет и что понятие времени не может к ним применяться». Поэтому «прошлое» Барта и находится где-то «между» времен: он вспоминает мать в той девочке, которую на самом деле никогда не мог знать, но которую узнает, руководствуясь чувством, по личной аналогии. А главное, при посредничестве фотографии, которая есть условное-реальное (с прямой и мгновенной связью субъекта с его предметом), но при этом (сама по себе, по своему происхождению, по преобладающим формам своего общественного бытования) не искусство, чья репрезентация есть условное-условное со всегда двусмысленной референцией. И в подобном смысле — предел искусства, предмет его зависти и эксплуатации.

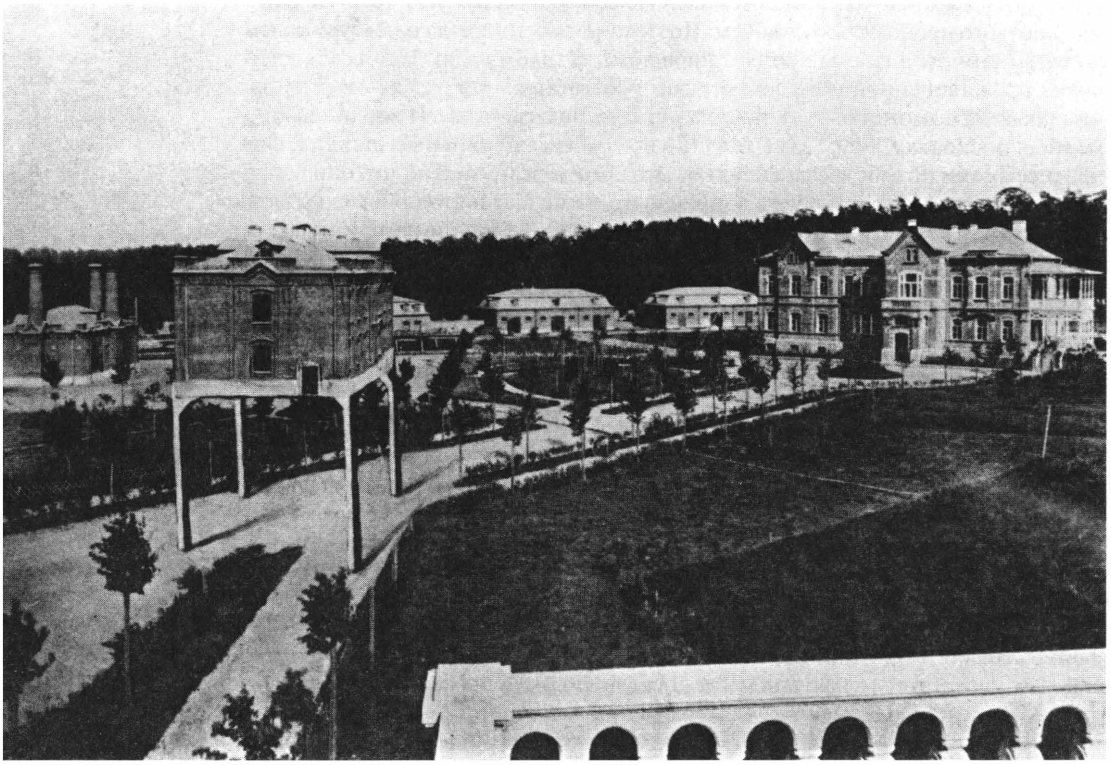
Барт в старомодной манере называет фотографию формой воскрешения мертвых по той (известной или неизвестной ему) причине, что в современной ему культуре на уровне правил приличия табуировано представление о равенстве и единстве так называемого реального и действительно условного. Поэтому именно смерть — несомненная реальность в последней инстанции — для него пароль, позволяющий, нарушить конвенцию и реабилитировать условное в форме близкого-прошлого. Он пишет: «Я не могу репродуцировать Зимний Сад. Он существует только для меня. Для вас это было бы не более чем безразличная картинка, одно из тысячи проявлений «обычного». Утверждая глубоко персональный характер референции, акцентирует взаимопереходность языковых модусов: предмет фотографии далекого прошлого существует, а в актуальности, как объект сейчас и для других (для вас), он только был бы». Его логика не только открывает реальность условного, указывая ее место в пространстве психической жизни, но и опознает именно фотографию в качестве способа внехудожественного осуществления условного. Поэтому фотография если и есть язык, то в том смысле, в каком говорят о «языке природы» или «книге мира». Поэтому в своих фотографических пассажах Барт все время балансирует между культурой и природой, языком и реальностью.

В «Мифологиях» (1956) он представляет фотографию одним из инструментов конструирования идеологического мифа, превращения истории в природу, а в «Риторике образа» (1964), напротив, пишет о чистой денотативности фотографии, которая «(в ее «буквальном» измерении), в силу своей откровенно аналоговой природы, есть [...] сообщение без кода [...] способна передавать информацию (буквальную), не прибегая при этом [...] к помощи каких бы то ни было правил трансформации». Однако его непоследовательность внутренне непротиворечива. Она означает, что в отличие от «других систем репрезентации» фотография способна только к прямой референции и потому сверхрепрезентативна. Что, выражаясь словами Мишеля Турнье, взращивает «реальный объект к новой власти — власти воображения. Фотографическое изображение, которое бесспорно является эманацией реальности, в то же время единосущно моим фантазиям и находится на одном уровне со вселенной моего воображения. Фотография переводит реальность в плоскость мечты, она осуществляет метаморфозу превращения реального объекта в его собственный миф».

Так денотативная утопия фотографии предстает семантической катастрофой, истерией растворения субъекта во всевластии воображения, которую пылко воспевали сюрреалисты.

4. Фотографичность сюрреализма — сюрреалистичность фотографии

Сюрреализм был не просто очарован фотографией. Розалинд Краусс («Фотографическая обусловленность сюрреализма», 1981) даже утверждает, что сюрреалистическое творчество взяло фотографию в качестве одной из своих



Мария Серебрякова. Без названия

моделей. Вот, например, как Андре Бретон излагает кредо движения («Второй манифест сюрреализма». 1930): «...существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку. Довольно уже этого, чтобы понять, сколь абсурдно придавать этой деятельности чисто разрушительный или чисто созидательный смысл: точка, о которой идет речь, уже a fortiori является точкой, где созидание и разрушение не могут противостоять друг другу. Ясно также, что сюрреализм не слишком-то заботится о том, что происходит рядом с ним и именуется искусством или антиискусством, философией или антифилософией, — одним словом, всем, что не имеет целью уничтожение бытия в озаренных светом незрячих глубинах бытия...»

В подобном свете даже «самый простой сюрреалистический акт», который «состоит в том, чтобы, взяв в руки револьвер, выйти на улицу и наудачу, насколько это возможно, стрелять по толпе», прочитывается как ясная метафора фотографирования (вспомним стейнбековскую камеру). Однако сюрреализм не только поведенчески и семантически, но и чисто исторически начинается с утверждения фотоориентированного сознания. Так, первая глава книги Анри Бретона и Филиппа Супо «Магнитные поля», написанной ими еще в 1920 году, носит название «Зеркало без амальгамы», что звучит как другое имя фотографии. То есть предельной метафорой разрушения механизма репрезентации и следующей за ним неизбежностью взаимо-бесконечной трансмутации языка и реальности, механического и органического, искусственного и натурального, субъекта и объекта.

Поскольку сюрреализм «фотографичен», то его лучшие фотообразцы — всегда «фотография-фотография». Иначе говоря, в них для снимка выбирается такой рефлекс-мотив, такой сюжет-вид (или же выбирается такой снимок), в котором фотография оказывается вынужденной отразить свой собственный механизм.

В котором себя как знак (re-presentation) наглядно растворяет в собственной реальности (presence) и где ее красота поэтому не может не быть конвульсивной.

Одна из самых знаменитых фотографий сюрреалистической прессы — изображение локомотива, «на долгие годы оставленного делириуму девственного леса», которое было воспроизведено в журнале «Минотавр» за 1937 год. Мало того что в ней фаллический корпус проржавевшего паровоза и сам по себе — фигура нерасчлененного эроса-танатоса, что женски-фертильная тропическая зелень то ли душит металлическое тело в своих объятиях, то ли буйно прорастает сквозь его труп, главное, что само жизненное движение кажется навсегда остановленным именно фотографией, как раз в ней находит свою смерть. И это сгущает либидозный образ до степени навязчивой галлюцинации. Но, как говорит Барт, фотография и есть галлюцинация и безумие. И уже одним этим заявлением он полностью раскрывает свои карты перед любым сторонником психоанализа. Его случай, как и случай всего сюрреализма, — из показательнейших.

Когда я пишу эти слова, рядом со мной, на странице с фоторепродукцией локомотива в джунглях, открыта книга Хэла Фостера. Он-то и анализирует творчество сюрреалистов (в особенности Андре Бретона) в контексте учения Фрейда, описывая их стратегические принципы и эстетические категории в качестве симптомов психических комплексов, в частности, травматического невроза с его вынужденным повторением, навязчивым замещением потерянного объекта и садомазохистским влечением к смерти. Однако парадокс его собственной позиции заключен в том, что сюрреализм, последовательно разрушавший принцип репрезентации, и сам нерепрезентативен. Его невозможно воспринимать ни как знак психопатологии, ни как саму патологию. Он скрывается, мерцая между ними, и проблемы его адептов в данном смысле важны в неизмеримо меньшей степени, нежели то, что сам сюрреализм использовал всю энергию машины психического в эстетических целях. Как художнику необходимо, по словам Поля Сезанна, «сильное чувство реальности», так искусству нужен сильный механизм. Сюрреализм, как мы говорили, моделировал себя фотообразно, то есть впервые открыл и использовал в собственных целях весь энергетический резерв фотографии (интересно, что в рамках психического рассмотрения фотографии даже ее

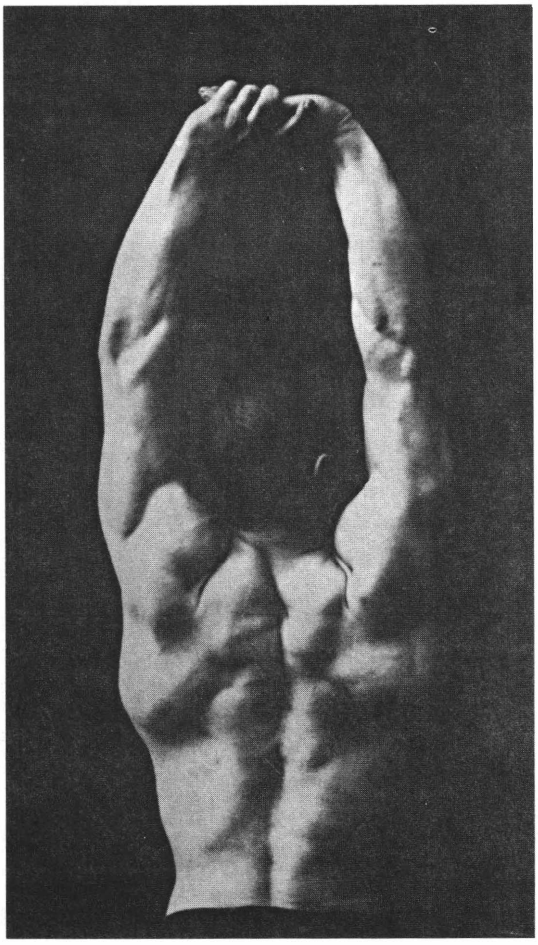
Могилы борцов Революции

возможности бесконечного тиражирования можно понять как истерию принудительного повторения). Возможность такого использования фотографии свидетельствует о том, что ее репрезентативный механизм оборачивает знаковые фикции несомненными психическими данностями, а их, в свою очередь, столь же несомненными реалиями (и в обратном порядке).

Если задуматься, сюрреализм сам по себе совершенно лишен специфики, он даже не сумма художественных или идейных открытий, а только доведение до предела самого общего и всевременного. Иначе говоря, только избавившее себя от собственной цензуры концентрированное самовыражение, явленное вне какой-либо специализации и телеологичности, как самодовлеющая производящая сила. И поэтому существующее не как производство форм, а в качестве самопроизвольного оформления образов.

5. Скульптуры отсутствия. Фотография как технология искусственной реальности

Если в контексте фрейдизма, скажем, миф о Пигмалионе и Галатее можно трактовать в качестве фантазма субституирования, то в духе сюрреализма — как воплотившуюся утопию конвульсивной красоты. С подобной точки зрения эта пара выглядят как показательный сюрреалистический объект. Как метафорическая скульптура, которая является эйдосом «Непроизвольных скульптур», созданных фотографом Брассаем для Сальвадора Дали, этих макроснимков крошечных монументов бессознательной двигательной активности субъекта: свернутых в трубочки остатков транспортных билетов, хлебного мякиша, каких-то обмылков и прочего мусора. Все это самая что ни на есть психическая скульптура, созданная анонимно-природной, неконтролируемой динамикой человеческого существа в той форме, в какой она только и адекватна — как психическая и как скульптура, — в фотоотпечатке.



«Атлет»

Скульптура в каком-то смысле, вообще может быть понята как зрение, расширенное за свои границы: статуя, видимая глазом, дает ви́дению возможность вместить в себя еще и иные формы чувственного восприятия, стать бесконечно длящимся — будучи, собственно, для этой цели и устроенным — объектом. Можно сказать, что созерцание скульптурной массы всегда есть род «бесконечной выдержки». Объект же такой выдержки, чтобы не быть превращен-

ным в невнятную тень, сам должен оставаться неподвижным. Лишенным временного измерения, которое отдает движущемуся во времени человеческому (телу) и взгляду. Именно таковы фотографии, особенно старые фотографии, — в них конфигурации изображения застывают, а взгляд «наделяют временем», заставляя двигаться и тем самым нас очаровывая, делая сообщниками.

Если фотография — это парадоксальное присутствие отсутствующего, то в ней, как в свое время писала Ахматова, мы видим «как пусто небо на месте упавшей башни». Когда память фотографии реконструирует архитектуру пустоты, извлекая из прошлого и копируя объем, вставляет его в картинку настоящего. Отсутствующий столп представляется зрению в виде трофея, обретенного за пределами взгляда и видимого глазам настоящего. Глаза камеры в прошлом уже запасли его в свою память, поэтому сейчас мы можем дополнить пейзаж до полноты. Оказывается, что отсутствующее — самый сильный зрительный акцент картинки, главная деталь, собирающая его в целое. И у этого целого захватывающий вкус реальности.

«Сильное чувство реальности» — пространство, в которое творчество вызывает из отсутствия действительность, воспринимаемую нами своей. И если уж, не задумываясь, говорят, что творчество вообще является движущей силой мира, то уж по крайней мере оно точно непосредственное орудие производства искусственной, антропологической среды. А традиционные формы художественной репрезентации в таком случае представляют род его «дофабричного», ремесленного этапа.

Репрезентативный механизм фотографии легче всего запускается в направлении, обратном одушевлению вещественного мира. И тогда все происходит как в сказках о недоучившихся волшебниках: вырвавшиеся из-под контроля энергии вместо того, чтобы оживить Галатею, превращают в каменный монумент самого Пигмалиона. Подобный фотоэффект подробно описан Сьюзен Зонтаг («О фотографии», 1973). Однако он не связан исключительно с действием фотографирования, а скорее, принадлежит к эпифеноменам общества потребления и современной техники (если не человеческой природы) в целом, и в таком самом общем виде обозначен Мартином Хайдеггером («Вопрос о технике», 1953). Философ называет такое индустриальное умертвление реальности «припасением», которое доводится до статуса принципиального понятия «состояния-в-наличии»: этим последним «характеризуется весь тот способ, которым наличествуют вещи, затронутые производяще-добывающим раскрытием».

Угроза такого опредмечивания имеет самый общий характер, и поэтому ее отмену следовало бы искать в установлениях экологической культуры производства в целом, понимаемого как специфически человеческий способ самовыражения и трансформации. При этом ее наличие отнюдь не упраздняет «чуда фотографии», восхищавшего даже самых скептических из ее современников. Например, Джона Рескина, самым наивным образом рассказывающего (Praeterita, 1886 — 1887), как однажды в Венеции он «обнаружил художника-француза, который делал изысканно яркие маленькие пластинки (около четырех квадратных дюймов), в которых, если рассматривать их под лупой, находился Большой канал или собор св. Марка, как будто какой-то волшебник уменьшил реальность, для того чтобы унести ее в волшебную страну». Фотограф у него ассоциируется с адептом тайного искусства — алхимиком или магом, манипулирующим не фикциями, а самой реальностью. Как у Брассая («Кэрролл-фотограф», 1975) в описании фотографического творчества английского писателя: «Через свое увлечение фотографией он узнал об исчезновении предмета и его воскресении за пределами реальности: он знал обо всех парадоксах фотографии, о том, как остановить или раздвинуть время, как вызвать присутствие того, чего здесь нет, и как удалить то, что есть».

6. Реальность, искусство, фотография: порядок отношений

Поль Валери («Покорение вездесущности», 1939) говорит о том же, однако в уже совершенно прагматическом тоне: «Точно так же, как вода, газ и электричество доставляются в наши дома откуда-то издалека, чтобы в ответ на минимальное усилие удовлетворить наши нужды, так же нам будут доставляться ви-

Вероника Лаперье. Из серии «Разбитый архив», 1995

зуальные или слуховые образы, которые будут появляться и исчезать при простейшем движении руки, не более чем знаке». Он уравнивает, представляет однородными образы и природные ресурсы, делая первые столь же материальными объектами, сколь последние — чувственными, душевными формами. И как раз фотография была первым историческим феноменом, в котором механический, технический процесс слил в себе объективную производительность натурального порядка и художественную деятельность в полное тождество. Пожалуй, с момента ее возникновения и становится все труднее говорить о художественном как чем-то совершенно отдельном, не являющемся составной частью и рефлексом вросшего в него чего-то другого. Конец искусства и смерть автора проистекают из этой точки. До фотографии искусство было ручным производством, в котором репрезентативная система оставалась нерушимой уже хотя бы потому, что конкретную данность начального образа и такую же конкретную данность конечного продукта-произведения прослаивало время, приходившее-

ся на художественное созидание. По мере того как реальность в процессе творчества отодвигалась в прошлое, создавалась дистанция копии и оригинала-образца. И этот зазор обеспечивает присутствие времени и в произведении, в его обычной последовательности: от прошлого к настоящему. А автор гармонизирует себя с миром посредством времени своей жизни (как творчества) в нем.

Но как только традиционная репрезентация превращается в механический и бессубъектный процесс — то есть с появлением фотографии, — само понятие искусства оказывается и недостаточным, и неадекватным, теперь оно есть лишь одна из «отраслей» производства искусственного. Производство искусственного совершает то, что живописец раньше совершал на холсте: замещает элементы реальности продуктами искусственного происхождения. Дистанция, на которой держался традиционный мир, исчезает вместе с системой репрезентации. Теперь мы имеем не соотношения реального ландшафта и пейзажа на холсте, а, условно говоря, пейзаж на холсте, равный в своей реальности самой реальности и вытесняющий ее из ее же пространства.

Природное производство — производство вещей, человеческое производство — только на самом простом уровне предметная индустрия. Оно обретает собственную имманентность в тот момент, когда становится индустрией образов, возникающих в натуроподобном порядке, как бы самих по себе. И в тот же момент образы перестают быть образами какой-либо реальности и сами становятся особого, нового рода вещами, языком-природой. Теперь уже не физические вещи определяют образы, но, наоборот, достаточно взглянуть вокруг и увидеть, что никакая вещь более не избегает образного дизайна, исходит из предшествующего ей и порождающего ее имиджа.

Нельзя забывать о том, что первые шаги фотографии совершаются в позднеромантическую эпоху, в тот момент, когда художественное творение было осознано в своей свободной субъективности, а предметом искусства сделалась не натура, а область индивидуального воображения. Которому фотографией (совершенно подобно тому, как это происходило в романтической картине) был сообщен натуральный (натуралистический) вид.

Снимок впечатляет прежде всего достоверностью, объективностью, иначе говоря, истинностью. И поэтому мы считаем достоверность и документальность главным качеством фотографии. Более того, полагаем документальную, «прямую» фотографию более первичной, нежели постановочную. Однако все обстоит как раз наоборот: постановочная фотография есть первейшая форма этого рода изображения, поскольку в ней новая технология реализует идеальное, упаковывает воображенное, душевно-психическое в натуральную форму. А документальная фотография обозначает лишь предел «натурализации» постановочной. Один из многочисленных примеров тому — «Кадры из фильмов без названия» Синди Шерман. Они «документально» изображают саму художницу в образе и стилистике героинь неких фильмов, которых никогда не существовало, и, будучи «копией без оригинала» (Розалинд Краусс), тем не менее подкупают зрителей своей «истинностью» и тем самым возбуждают у них «ложные» воспоминания.

Фотография оказывается чем-то большим, нежели традиционное искусство, потому что непосредственно перенимает эстафету у прежних форм сильной антропологической реальности — магии и религии. Чисто этимологически она — светопись, письмо светом, потому сродни и вербальному знанию, и визуальному опыту, уравнивает и объединяет их в себе. Поэтому именно в ней структурный и иерархически закономерный, твердый тип знания находит начало своего конца и преображается в жидкий тип знания, продукты которого суть конвертированные, но психические акты, между которыми невозможно провести различие по принципу их большей или меньшей истинности. И тогда понятие истинности медленно, но верно подменяется прямым свидетельством о виртуальной достоверности или же, выражаясь в терминах философии, таковостью чувственной данности.

Изобразительная практика обращается в род редактирования и вообще издательской деятельности, так же как собственно издательская деятельность становится фотоцентричной. Миметичность изобразительного искусства, механизм образования уникальной «копии натуры» по принципу сходства сменяет-

ся массовым тиражированием. И тогда реальность психического и субъективного наконец обретает индустриально-бессубъектную технологию воплощения во внешнем и материальном, ассоциируя последнюю с подчиненной себе отчужденной принудительностью, себя же — со свободой воображаемого.

Вальтер Беньямин видел в массовом тиражировании, в наличии бесконечной массы копий без оригинала уничтожение прежней художественности (читай: идеальности, субъективности — душевности). В то время как в действительности «жидкая» форма фотографии, напротив, сделала уникальность уникальностью, «развязав» ее с принужденностью конкретного «места» и связав ее ауру с безместным и безвременным пространством психики; отпустив на свободу, туда, где она пребывает вне пределов неуникально подобных друг другу материальных объектов. Где она равным образом присуща каждой копии. И где упрек в отсутствии оригинальности у фотографической копии столь же неадекватен, как и представление об отсутствии индивидуальности любого из человеческих существ, возникшее только по той причине, что они являются энного порядка копиями с Евы или Адама.

Между магией и виртуальностью, или От фотокамеры к компьютеру и обратно

Итак, фотография не что иное, как форма автоматически комфортабельной репрезентации, соединяющая актуальное и психическое в виртуальное пространство. Однако фотография лишь один из механизмов порождения виртуальности. Потому ее уже сейчас невозможно рассматривать как самодостаточное явление ни в актуальном, ни в историческом плане. Она все более превращается и в материал, и в необходимую, но лишь начальную стадию функционирования машины виртуализации. И в этом направлении развивалась с самого начала: от первых отпечатков к дагерротипам, от дагерротипов к многотиражным носителям, от неподвижных фрагментов к их длинной последовательности и движущемуся образу в кинематографе и, наконец, к «жидко»-цифровому способу хранения, обработки и воспроизведения информации в компьютерных устройствах.

Можно сказать, что компьютерная виртуальность — более естественный способ существования фотографии, нежели тот, который она получила при своем рождении. Хотя бы потому, что дигитальная технология более всего из известного нам совместима с устройством душевного пространства. В ее принудительности это последнее обретает свое освобождение. Иначе говоря, истинность фотографического образа сегодня — это более всего «живые картины»воображения и мысли, нежели документальные снимки.

В фильме Вима Вендерса «До конца света» (1991) рассказывается о компьютерной технологии, позволяющей человеку записывать и затем воспроизводить визуальные картины собственных сновидений. И это так сильно действует на персонажей, что у них развивается неодолимая нарциссическая привязанность. И сам вендерсовский сюжет действует на зрителей возбуждающе, но лишь потому, что они не открывают в нем чего-то совершенно нового и другого, а вспоминают о находящемся за пределами их памяти. О том, что открывала для них уже фотография прошедшего столетия. О чем писал Льюис Кэрролл (Photography Extraordinary), когда фантазировал о возможности фотографического воплощения мыслей и впечатлений человеческого ума. О магии фотографии, которая много лет спустя стала технологией.

ЕЛЕНА ПЕТРОВСКАЯ

Фотография: (не)возможная наука уникального

Д.У.Уилсон.
Королева Виктория.
1863

В книге не найти фотографии, скрупулезно описанной самим Роланом Бартом, на которой его мать, вместе со старшим братом, запечатлена пятилетней девочкой в помещении Зимнего Сада — оранжереи или теплицы со стеклянной крышей, где листья пальм и менее экзотических деревьев образовали выгодный для фотографирования просвет. А в нем — деревянный мостик, перед которым и расположились дети: мальчик чуть ближе, девочка чуть поодаль. Этой фотографии нет, и Барт подробно объясняет почему: вопреки, казалось бы, всем его попыткам создать «невозможную науку об уникальном существе», существо это не может быть выставлено на всеобщее обозрение. Но даже начав вот так, с середины изложения, об этом нетрудно догадаться: именно «всеобщее» оттолкнет и упразднит индивидуальное, переведя память о нем, память, которая есть боль, в план равнодушно-участливого интереса. «Мы с вами» ничего, о чем в своей книге пишет Барт, не увидим: мы никогда не узнаем его матери потому, что не сумеем соотнести описание с фотографическим изображением. Вернее, сумеем, но так, что из найденного соответствия для нас ничего не возникнет — ни боли, ни любви. И «уникальное существо», внезапно раскрывшее свою сущность переполненному чувством к нему Другому (а этим

Эта статья — отклик на выход в свет книги Ролана Барта «Camera lucida Комментарии к фотографии» Перевод с французского и послесловие Михаила Рыклина М , 1997

единственным Другим навсегда останется сам Ролан Барт, сведенный в свою очередь к следу теперь уже безответного имени), займет свое скромное место в грандиозном развертывании Родовой Сущности Человека, безразличной к своим отдельным проявлениям.

Но там, где нет изображения, где оно нарочито подменено описанием, в этой точке отсутствующего присутствия может начаться разговор о том, что такое — для Ролана Барта — Фотография.

Описание фотографии Зимнего Сада появляется в начале второй части книги, когда уже введены основные понятия — хрестоматийные ныне studium и punctum, — когда обсуждена исключительная связь фотографии со своим референтом (одно из ее метафорических определений — «слоистые объекты»), когда в качестве метода анализа постулирована «аффективная», а значит, заведомо «нестрогая», феноменология, не желающая расставаться ни с данностью конкретного изображения сознанию, ни с чувством, которое оно вызывает в смотрящем, когда, наконец, пройден и, как кажется, исчерпан весь путь удовольствия и «приключения», благодаря чему и зритель (Барт), и фото оживают друг для друга в неожиданной, незаместимой встрече.

Появляется же это описание потому, что по-прежнему не обнаружена «природа» Фотографии: то всеобщее и одновременно та доступная любому, кто рассматривает снимки, «первоочевидность», которые и отличают фотографию от других изображений, можно даже сказать, в принципе от «искусств» (при том, что Фотография, наверное, и есть «технэ» par excellence, но только отнюдь не восполняющего, подражательного свойства. Впрочем, к этому стоит вернуться позднее).

«Невозможная наука об уникальном существе». Будет ли ее воплощением сущность фотографии? И как решиться соединить два языка — «экспрессивный» и «критический» — при анализе того, что, основываясь на индивидуальном опыте разглядывания фотографий (точнее — одного-единственного снимка, в котором этот опыт достигает кульминации), должно свидетельствовать все же в пользу некоей всеобщности? Как возвести случайность, «отягчающую» каждый снимок, в ранг необходимой характеристики фотографии как таковой? Заметим, что Барт отчаянно сопротивляется редукции, он не выбирает какой-то один из названных им языков, но так и продолжает «раскачиваться» между ними, переходя, в частности, от дискурса к дискурсу, чувствуя тот момент опасного самодовольства, когда язык, более невнимательный к запросам творимой на глазах «науки», начинает воспроизводить лишь сам себя. И тогда — движение в сторону, отказ от феноменологии, социологии и психоанализа, тогда — зыбкий, хотя и блестящий, прообраз того самого не написанного Бартом романа, о котором он мечтал.

Он не скрывает (почти не скрывает): эта книга родилась из двойного интереса — частного, если угодно, биографического интереса к снимку матери, продиктованного потребностью снова ее обрести — не узнать на фотографии, но именно обрести во всей полноте ее собственной сущности, — и одновременно из интереса более широкого к самой фотографии как доминирующему в современном обществе изображению, интереса, который на разных этапах работы Барта несет на себе печать его аналитически-инструментальных предпочтений. (Так, свой долгий разговор о фотографии Барт начинает с понятия фотографического «посыла», переводимого подчас как «сообщение», толкуя фотографическое изображение в терминах денотации — чем оно и является — и коннотации — чем оно становится в результате его кодирования, привносящего дополнительные смыслы в вышеупомянутый «посыл». Что касается Camera lucida, то здесь задействован уже совсем другой аппарат.) Книга, повторим, рождена из двойного интереса, но оказывается, что совсем не нужно разделять его на части, ибо фотография и становится тем особым местом, где закономерно переплетены знание и аффект.

Каждая фотография неуступчиво несет с собой свой референт. «Неуступчивость» — вот ключевое слово. Ибо референт фотографии это реально существующая вещь, без которой (в отличие от других систем репрезентации) не может быть изображения. Однако неуступчивость, или те невидимые нити, которые привязывают референт к фотографии, по словам Барта, та «пуповина»,

Чарльз Клиффорд.
Альгамбра (Гренада).
1854 — 1856

Надар. Саварньян де Бразда.1882

какой взгляд смотрящего соединен с телом сфотографированной вещи (вещь действительно испускает запечатляемый на серебряной фотопластине свет), — эта неуступчивость дана нам в реальности своего прошедшего времени, прошедшего времени вещи, однажды попавшей в объектив. «Оно там было» — такова ноэма, или сущность, фотографии. И эту ноэму демонстрирует каждое фото, несмотря на почти неограниченные возможности его репродуцирования. «Техническая воспроизводимость», как писал об этом Беньямин, разрушает «уникальное проявление» предмета, его «подлинность», «ауратичность». Однако если это происходит потому, что репродуцируемый предмет выводится из сферы традиции, а точнее ритуала, то в случае фотографии ее ноэматический «остаток» свидетельствует о другом: подлинность записана в самом репродуцировании, «снимок» — со всей цепочкой его последующих копий — позволяет сохранить реальность, замкнутую в миге. Каждая фотография знает о том, что «так было», а это и вправду неповторимый, выхваченный камерой момент, хотя мы, привычно разглядывая снимки, наверное, склонны все основательней об этом забывать.

Но ноэма эта стерта. Конечно, неожиданно нас может поразить мысль о том, что эти люди действительно существовали (как поражает Барта снимок, изображающий рабов: «Вопрос не в точности передачи, а в реальности изображенного», — поясняет он свой детский ужас), однако по большей части мы лишь принимаем к сведению то, что запечатлено на разных фото. В очередной раз мы фильтруем информационный поток. Однако от такого полусна может вдруг пробудить отдельный снимок, и это в самом деле встряска, пробуждение, укол. Только фотография Зимнего Сада позволяет Барту обрести свою мать, а вместе с ней и сущность фотографии. Ибо очевидность «это было» раскрывается в зияющем опыте утраты, той, что прибавляет: этого уже не будет никогда.

Этого уже никогда не будет. И все же фотография — единственная фотография — продолжает возвращать то, что не может возвратиться, она по-прежнему причиняет незатихающую боль. Это та самая фотография, которая мгновенно переводит обычный дейксис — соединенный с умеренным любопытством жест указания («Вот тут», «Взгляни», «Посмотри») — в окрашенное болью и любовью: «Это она!» Поэтому очевидность фотографии как раз и связана с «любовью и смертью» (а не с простым удовольствием, какое позволяет прочертить в конце концов лишь собственную траекторию). Отсюда — «основания невозможной науки об уникальном существе».

Но этой фотографии, я повторяю, в книге нет. А это значит, что «наука» отказывает нам в праве верификации, сличения, равно как в наведении сравнительных мостов. Наука, опирающаяся на достоверность. Однако выходит так, что эта достоверность, или первоочевидность, опознается в ее специфической адресованности каждому конкретному зрителю, и всеобщее располагается лишь в области той связи, какая соединяет эту фотографию с этим человеком, почему-то не спешащим выпускать ее из рук. Остерегайтесь показывать другим «вашу» фотографию, ту самую, где все уже есть, хотя, казалось бы, ничего нету: нет ничего в смысле каких-то откровенных, разоблачающих вашу тайну жестов, но есть все в смысле той эмоции, которая, однажды появившись, уже никуда не уйдет. Мы видим в фотографии следы своих эмоций...

И точно так же бессмысленно показывать собранные Бартом снимки, говоря: посмотрите, вот те «уколы» (punctum'ы), о которых он решился написать. Последует немедленное возражение: меня это совсем не трогает. Все верно. Место укола, а значит фотография (фотография Зимнего Сада), у каждого свое.

Невозможная наука об уникальном существе — это наука «чтения» фотографий. И Барт, двигаясь по пути своей эмоции (сначала удовольствия, потом любви), постепенно выстраивает сложную схему восприятия фотографического снимка. Сложность ее состоит, во-первых, в подчеркнутом отсутствии схематизма (и это несмотря на то, что Барт предельно ригористичен в каждом своем движении, в последовательности целого ряда зачинов и даже в раскрепощенном, но выверенном до последнего слога письме), а во-вторых, сложность эта в том, что между вводимыми им базовыми понятиями — речь идет о studium'е и punctum'е — устанавливается подвижная музыкально-тематическая связь (они

не менее спаяны друг с другом, чем фотография со своим референтом), хотя по первому прочтению книги невероятно велико искушение упрощающе противопоставить эти два понятия друг другу. Но они не дихотомичны и не оппозиционны. Впрочем, сам Барт не устает это повторять.

Studium и punctum. Однако прежде чем прозвучат эти слова, обобщающие опыт Барта по рассматриванию фотографий, опыт, как кажется, наименее внутренне «ангажированный», а потому наиболее универсальный (но он уже опален фотографией Зимнего Сада, ей — упоминанию о ней — еще предстоит появиться, и тем не менее studium и punctum в своем противостоянии и единстве почерпнуты именно из нее), прежде чем определить их, Барт пишет о намечающейся «структурной закономерности», соответствующей «моему собственному взгляду». Это «правило» состоит из «двух частей, на совместном присутствии которых основывался по всей видимости тот особый интерес», какой автор испытывал к отдельным снимкам. На одной из фотографий восстания в Никарагуа это выражается в «соприсутствии двух прерывных, гетерогенных элементов, принадлежащих к разным мирам», а именно: солдат и монахинь. Но дело, конечно, не в самих объектах. (После этого будут коротко перечислены «помехи» других фотографий из той же серии. Примеры, приводимые Бартом, достаточно случайны.) Дело скорее в том, что восприятие фотографии как еще одного (визуального) сообщения в ряду прочих, сообщения, вряд ли потрясающего основания предоставленного нам культурой знания, разве что немного оживляющего его (и нас) возможностью присовокупить сюда добавочную референцию, — это восприятие может вдруг в какой-то момент неожиданно прерваться, и тогда возникнет другое восприятие, организованное по иным законам.

Studium как поле культурного знания и интереса («культурного» в двояком смысле того, что извлечено из культуры, и того, что эмоционально препарировано ею, что пропущено через ее «рациональное реле») разбивается punctum'ом — одновременно раной и стрелой. Это некие «чувствительные точки», которыми отмечены, иногда переполнены отдельные снимки, и к тому же punctum — «укус, дырочка, пятнышко, небольшой разрез», наконец, «бросок игральных костей». Punctum — то, что не покрывается «моим суверенным сознанием», но, напротив, разрушает нацеленность этого сознания на объект. Punctum, иными словами, — совсем иной тип интенциональности, если говорить об этом на языке феноменологии. И если punctum превращает зрителя в мишень, если он и есть тот самый случай, который не просто подстерегает, но делает это затем, чтобы совершить свой выпад, нанося смотрящему чувствительный укол, то его можно расценивать как разрыв (внутри) интерпретационной схемы чтения, гарантированной дистанцией не сказанных, но подразумеваемых слов. Punctum не закодирован, он не поддается называнию, заметит позже, на других страницах книги, Барт. Хотя достоверность, скажем больше, сущность Фотографии и состоит в остановке интерпретации, последняя неизменно на разных уровнях фотографического «производства» примешивается к ней. Да и мы, зрители, в свою очередь, часто разглядываем снимки глазами, затуманенными предельно широко толкуемой «литературой»: Дюма на портрете «похож» на Дюма, потому что мы знаем (всегда знали) — из описания (молвы, легенды, мифа) — этого человека. То, что мы видим, лишь подтверждает наше знание.

Studium и punctum: двойственность без развития. Punctum не есть результат аналитической процедуры, которая его выявляла бы, просто с изображения — достаточно крупного — он сходит «прямо в глаза». Studium в качестве поля культурных интересов (Барт неоднократно говорит о studium'е именно в терминах «поля», «охвата») образует тот почти невидимый фон — невидимый, потому что привычный, — который в какой-то момент выделяет punctum изнутри себя. Или по-другому: который в какой-то момент вдруг сгущается в осязаемую материальность раны, раны, открывающейся в зрителе, однако на изображении соответствующей внезапной головокружительной пустоте. Punctum — это недостаточность (для нас и в нас) изображения, то в нем «место», которое заполняем мы сами, даже если нам кажется, что в этом разрыве появляется Другой. Или так: это есть все то же соприсутствие; punctum занимает утраченная сущность, занимает

потому лишь, что мы бросаемся ей навстречу, делая это с тем нетерпением, которое в себе заключает душевный порыв («...привести примеры punctum'а, — замечает Барт, — означает некоторым образом открыть свою душу»).

Возвращаясь к образу фигуры и фона, следует заметить, что имеется в виду такая форма их взаимоотношения, когда фигура никогда до конца не расстается с фоном, но, напротив, фон выдвигается вперед в качестве фигуры, чтобы тут же отступить и снова стать «простым пространством» (см.: Жерар Лепинуа о Пиранделло). В результате то, что (про)является, можно рассматривать как качественную смену серии пространственных образований.

Не забудем и о свойствах punctum'а: он обладает не только «виртуальной силой экспансии», отсылая к чему-то за пределами снимка либо целиком заполняя собой всю фотографию, так что невозможно в точности установить, где его место, но и своеобразным латентным воздействием, что приводит к смещению punctum'а, к его принципиальной а-топичности: так, на фотографии негритянской семьи Барт выделяет в качестве punctum'а зашнуровывающиеся ботинки одной из празднично одетых женщин, но по прошествии времени он понимает, что punctum здесь — это скорее ее тонкое, из золота, колье (точно такое же носила одна из его родственниц, жившая всю жизнь в провинции и так и не вышедшая замуж). Punctum — это возвращение утраченного присутствия, и силой экспансии, как и латентным воздействием, наделено именно оно. Punctum в качестве действия (работы) восполняющих сил.

Punctum. Никакого развития в духе классического дискурса. Никакой риторической экспансии. Одна лишь «интенсивная неподвижность», поскольку он возвращает к ране, обнажает рану, и она (ее «сущность» — снова сущность, заметьте, то универсальное, что вообще позволяет нам об этом говорить), эта рана, не подверженная преобразованию, может только повторяться, снова и снова, не иначе как «с маниакальной настойчивостью». Мой punctum непереводим в studium, это та разверстость, то зияние, в котором — в каждый новый момент времени, момент, совершенно несхожий с предыдущим и тем не менее в своем структурном единообразии от него неотличимый, — вместе с чувством состоявшейся либо будущей утраты, подкрепляемым ноэмой фотографии, возобновляется само невозможное присутствие, каким бы призрачным («спектральным») оно ни представлялось. Мой punctum — это скорее всего ваш studium, и поэтому нет нужды показывать ни фотографию Зимнего Сада, ни любую другую, на которой «запечатлены» чьи-то страдание и любовь. Punctum — следы сингулярности, возможно, даже следы следов, то, что всегда уже оставлено до фотографического щелчка и что случайным образом может — вместе с пленкой — проявиться. Поэтому и невозможна «наука» об уникальном существе, покоящаяся на каких-либо «объективных» основаниях. Studium и punctum — отпечаток индивидуального опыта (в том числе культурного) и индивидуальной боли, и их взаимное распределение, их сочетание будут варьироваться бессчетное число раз. Но от studium'а и punctum'а никуда не деться.

Punctum— это «дополнение». Барт говорит об этом по крайней мере трижды: в контексте «мысленного взора», заставляющего добавить что-то к снимку (речь идет о сделанной Кёртешем фотографии слепого скрипача-цыгана); затем характеризуя деталь, способную «уколоть», — такая деталь, находясь в поле сфотографированной вещи (снова studium), образует ее «неизбежное и вместе с тем бесплатное дополнение»; наконец, подытоживая punctum: «Будучи или нет частью какого-либо контекста, он является приложением — это то, что добавляется к фотографии и тем не менее уже в ней есть». Дополнительность punctum'а, дополнительность по отношению к чему-то — в данном случае, конечно, к studium'у (но, наверное, стоит говорить о взаимном дополнении — studium'а punctum'ом и наоборот) — связана с его метонимической природой. Метонимия — буквально «переименование», одно имя вместо другого, часть вместо целого, но без ложной подмены, без отождествления с тем, что остается неуступчиво и почти недостижимо другим. Метонимия — удвоение, умножение обозначающей функции слова, наложение на его переносное значение значения прямого, так что и то и другое содержится в нем. А иначе как возможно сообщить о сингулярном и каким образом это сингулярное можно «прочитать»?

Такова, замечает Жак Деррида в эссе «Смерти Ролана Барта», фотография Зимнего Сада, этот punctum всей книги, и все та же метонимия трудится над тем, чтобы никто из нас, читателей, не подставлял на место матери Ролана Барта свою собственную мать, но узнавал в маленькой девочке с лучистыми глазами (сияние глаз — это для Барта непременный признак всех фотографий его матери) то «качество (душу)», которое является «незаменимым». Не только для Ролана Барта, но и как таковое.

Барт пишет о метонимии, относя ее на счет по меньшей мере виртуальной экспансии punctum'а. Взять все тот же снимок слепого скрипача: что-то добавляется к разбитой глинистой дороге, это «что-то» — уверенность в том, где именно она проходит, это есть не что иное, как та самая дорога, по которой двигался Барт во время прежних путешествий по центральноевропейским странам. Метонимия уносит за рамки кадра, возвращает в прежний опыт, даря референт уже как пережитую реальность: реальность множится, дублируя саму себя.

Отсылая в «закадровое пространство», отмеченный экспансией punctum активизирует желание: желание его разгадать и — преуспев либо потерпев в этом неудачу — познакомиться с тем незнакомым человеком, в котором этот punctum воплотился; эротическое желание, почти свободное от своего объекта, а если с ним и связанное, то снова в плане общего расположения; наконец, желание продлить жизнь существу, тронувшему какой-нибудь деталью. Punctum вступает в метонимическую игру с самим studium'ом, преобразуя культурный интерес (технологического и этнографического свойства) в род личной заинтересованности. При этом одно другому не противоречит.

Фотография репрезентирует ноэму «это было» в чистом виде. Даже в фотографиях нас сегодняшних прочитывается наша грядущая смерть. Точно так же, как в фотографиях умерших мы переживаем их будущую смерть — которая уже имела место — в качестве внезапного, исполненного жути откровения. Это снова punctum, punctum, наделенный интенсивностью (в отличие от формы), каковым на сей раз выступает Время. Каждая фотография отсылает к «здесь и сейчас» смотрящего, побуждая его к подсчетам (сколько мне тогда было лет? сколько лет этим людям сегодня? живы ли они?), к непроизвольным метафизическим вопросам о жизни и смерти. «Это было» не значит, что «этого уже больше нет», ибо «удостоверяющая способность» фотографии подтверждает лишь реальность референта, а эта последняя, в свою очередь, — благодаря утвердительной силе самого реального — как будто перечеркивает возможность всякого исчезновения. И тем не менее «это было» переплетается с ощущением того, что человеку, изображенному на снимке (даже если это я сам), в конце концов «предстоит умереть». Достоверность и жалящая безысходность.

Такая безысходность, по-видимому, преломляется в том, что Барт достаточно нейтрально называет «позой (экспозицией)»: поза относится к «сфере «интенции» чтения» и связана с мыслью о том, что некая вещь в течение пусть самого короткого отрезка времени стояла неподвижно «перед глазами». Но сознание подсказывает, что этой вещи больше нет и тем не менее она действительно находилась в том месте, где я ее, разглядывая снимок, вижу. «Этого там нет», но «это было»; «это должно умереть» — вот оно, разящее как молния время настоящего и будущего в прошлом. Поэтому уже в самой ноэме фотографии таится призрачная боль; сущность фотографии «проколол», «надрезал», заразил собою punctum. И если объективный взгляд на фотографию в своей «основе» невозможен («основу» множит, дробит и вытесняет тот же punctum), то возможна парадоксальным образом наука об уникальном — в первую очередь, об уникальном существе.

15° FESTIVAL INTERNAZIONALE CINEMA GIOVANI

НИНА ЗАРХИ

Между небом и землей

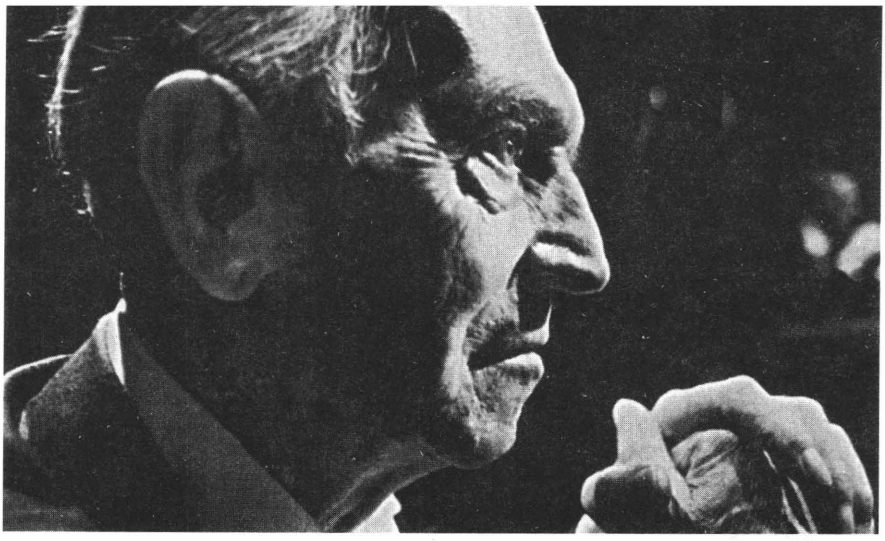
Турин-97

«Кувырок в гробу», режиссер Дервиш Заим

На обложке каталога Туринского фестиваля молодого кино — земля и небо. Из бурого грунта с камнями и сором выложена кинопленка, по краю (земли) — квадраты, пробитые перфоратором, а в них глядится открыточная лазурь с хлопьями кипельных облаков — чистое небо, прозрачное, как сама эта глянцевая метафора.

Честно работает на визуальную формулу своего фестиваля короткометражнй кинематограф: авторы и документальных, и игровых, и видеолент стараются лепить кино непосредственно из того, что под ногами, и эта натура — этот «сор» — не заваливает, а, наоборот, проявляет вечное и высокое, впускает эфемерное и иллюзорное, метафизику, экзистенцию и т.п. — «небо».

Документ и образность доказывают — не в первый раз — свое союзничество, cinéma и vérité легко складываются в единый судьбоносный термин, в котором одинаково приоритетны оба слова. Не знаю, как других, но меня именно короткий метр примирил с возрастным принципом туринского смотра, скрепившим все собранные здесь фильмы бодрым ярлыком «молодое кино». Корот-



«Наш нацист», режиссер Роберт Крамер

кие картины молодых проявляют некоторые тенденции сегодняшнего кино в целом, в каком-то смысле их закрепляя: приспосабливая открытия мэтров под себя, адаптируя их к своим возможностям, неофиты делают экстравагантные модели приемлемыми для каждодневной носки.

Тарантиновская парабола жанра, выворачивающая наизнанку все тривиальные мотивы и мотивации, «гипернатуроккультизм» Линча, его мистика, вросшая в быт (или проросшая из рутины), полистилистический морок игры в игру, которым братья Коэн на самом деле хватают за грудки реальность, — все это явлено у молодых, освоивших пока лишь недлинную историю: ее хватает на одно приключение, один характер, схваченный крупным планом на локальном пятачке биографии.

Приговоренный к смерти заключенный пытается совершить самоубийство и ставит перед дилеммой тюремного врача, спасающего смертнику жизнь («Клятва», режиссер Тьебо Пеннинг, Нидерланды). Нелепая женщина средних лет едет домой в ночном автобусе, где единственный пассажир мнится ей вором и насильником, а возвращение домой приносит новые страхи («Пассажирка», режиссер Хорхе Виллалобос делла Торре, Мексика). Крутой юнец совершает налет на магазин, где его ждет обескураживающая встреча («Жизнь слишком коротка, чтобы танцевать с уродливыми женщинами», режиссер Ларс Крауме, Германия). Парень придумывает себе лучшего друга-конфидента и в подробностях рассказывает о нем приглянувшейся девушке, а через несколько дней видит, что эти двое — бесплотный призрак и живая пассия — столковались («Ребус», режиссер Миммо Де Лючиа, Италия). Эстетическая добротность этих и многих других работ, сделанных двадцатилетними (именно так!), идущая от соответствия замысла и метода, иногда настораживала отсутствием смелости, но чаще радовала. Казалось, вот она, лаборатория профессии, идеи, вот трамплин, дорожка для разбега — на длинный метр. Но...

Сколько раз замечено: в детстве все такие милые, из кого же вырастают те, кто... и т.д. Или — классика — утренняя реплика героини Лавровой из «Девяти дней одного года»: «Как все замечательно, когда люди просто любят друг друга, куда все девается, когда они становятся мужем и женой?»

Все куда-то делось у подросших на несколько лет и раздобывших деньги на полнометражный фильм режиссеров главного туринского конкурса. Лейтколер — серый, лейтпоэтика — подобие неореализма, что два года назад, комментируя туринскую программу, З.Абдуллаева назвала «внешними приметами дальних сводных родственников». В этих беззлобных аналогах нашей чернухи есть сущностное расхождение с неореализмом, и именно оно, мне кажется, ли-

«Королева ночи», режиссер Артуро Рипштейн

шает кинематограф молодых и «энергии заблуждения», и цельности: в погоне за неинтерпретированной реальностью, пренебрегая и ее социальным аспектом, и ее антропологией, режиссеры стремятся натурально и безучастно зафиксировать онтологическое, экзистенциальное, трансцендентное содержание действительности. А эта задача, вероятно, нерешаема — или требует беспримерного усилия формы.

Во многих картинах Турина отсутствует авторская дистанция по отношению к тому, что в кадре (при том, что как элемент поэтики это тоже не отрефлексировано). Рутина ежедневной службы в женском коллективе («Следящие за часами», режиссер Джилл Шпрехер, США) или ежевечерних бесед с приятелями: fuck you — fuck you, когда все содержание фильма без остатка пакуется в его название («Вечеринка на кухне», режиссер Гэри Бернз, Канада), банальность и скука переходящего из фильма в фильм (полу)случайного убийства с последующим припрятыванием трупа — невыразительная блеклость людей, бродящих по экранной реальности, читается как невыразительность режиссуры, как личная проблема авторов.

Унылая линейная история, хлябь и рябь «пленки-как-жизнь» часто требуют резкого пятна, взрыва, диссонанса — без истерики авторы пока не умеют обозначить свое присутствие. Нуждой в аттракционе объясняется, к примеру, появление феллиниевского павлина, призванного прорвать цветом бесцветное экранное существование героя-бомжа, похищающего гордую птицу из недоступного замка («Кувырок в гробу», режиссер Дервиш Заим, Турция), или эпилептические припадки невзрачного провинциального парня, делящего унылые будни между мотоциклом и подружкой («Жизнь Иисуса», интересный, с кинематографическим воздухом и фоном дебют французского режиссера Брюно Дюмона из программы «Европейские горизонты», собравшей лучшие фильмы с других фестивалей).

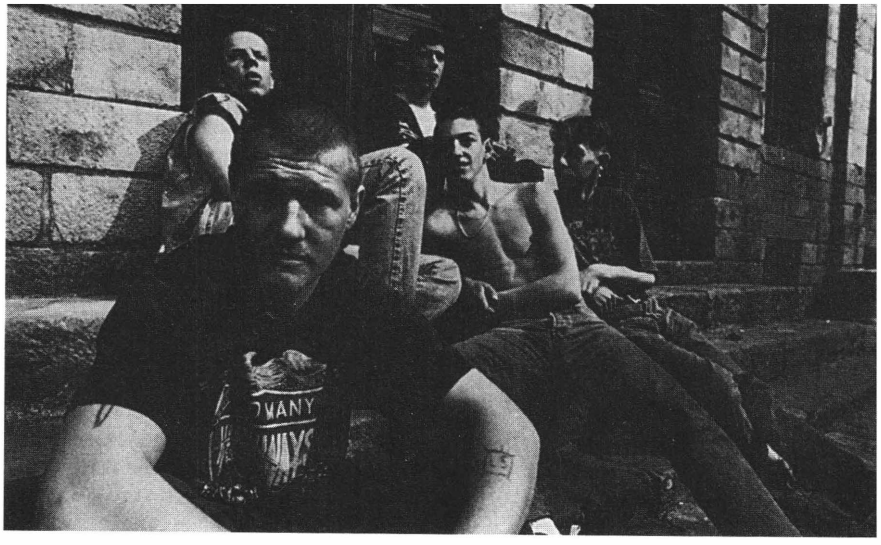
За неимением характеров в большой чести у молодых внешняя характерность центрального персонажа, иначе ему не вынырнуть из экранного потока. Исключение составляют лишь картины о «взрослых», ставящие в освещенный круг яркого протагониста, сильную актерскую личность вроде Боба Хоскинса, сыгравшего тренера по боксу, который создает клуб для юных придурков и хулиганов («Двадцать четыре и семь», режиссер Шейн Мидоуз, Великобритания). Поэтому такая потребность сегодня (вновь) в английских актерах. Роберт Карлайл и другие из «Полной обнаженки» (показанной также в «Европейских горизонтах») хоть и неприметные ребята, парни из толпы, но смотреть на них интересно — в лицах есть какая-то неголливудская закавыка, сдвинутость, непокой формы.

«Полная обнаженка» вообще наиболее выраженный пример того, что предлагает в общую копилку сегодняшних примет мирового кино кинематограф молодых, как и того, что он берет оттуда. Ни многочисленные итальянские программы, ни большая подборка «Американское кино после бума независимых» (здесь был один настоящий фильм — «Прикосновение», да и тот сделан не новичком — Полом Шредером), ни подавляющая часть фильмов конкурса и других программ не вышли за пределы территории, ограниченной молодежным барьером.

Самую последовательную работу по предъявлению двуединства натурально-образной, земельно-небесной природы кинематографа демонстрировали в Турине организаторы фестиваля — на подобных форумах гарнир почти всегда интереснее основного блюда. Программа Турина — блестящее киноведческое исследование, дающее контрапункт движения кино. В нем сегодняшний поиск вступает в сложные отношения с совершенными созданиями, некогда проторившими ту же колею, а перспективы сталкиваются с исходными, родоначальными пунктами. Поэтому туринский показ — это замечательные университеты для молодых участников. (Жаль, что наши режиссеры здесь, как и везде, эти «занятия» принципиально проигнорировали.)

Пиком Турина стала полная ретроспектива Роберта Крамера — более тридцати фильмов этого ни на кого не похожего шестидесятилетнего режиссера-кочевника, сначала активно американского (открытого Йонасом Мекасом), а затем столь же отчетливо европейского (восторженно встреченного «новой критикой», скажем, во Франции). Увлеченный ролью свидетеля Времени, он занят тем, что словно бы с разных точек фотографирует перекресток Время — Место, чтобы получить портрет поточнее. Так рождается одна нескончаемая эпопея-паломничество, в которую входят пространные прелюдии к коротким фильмам и отдельно существующие послесловия, игровые сиквелы документальных лент и видеоинтервью, вымышленные истории о реальных людях и хроника, скажем, вьетнамской войны или революции в Португалии с участием придуманных персонажей, шестидесятиминутный план-эпизод, в манере cinéma direct, одного географического объекта («Берлин 10/90» — съемка в реальном времени с 3.45 до 4.45) и авторский монолог о том, что такое Германия для Крамера и его современников.

Далекий и от Голливуда, и от андерграунда, независимый Крамер делает свое кино, микс документа и фикшн, используя камеру естественно, называя ее еще одной «частью тела». Ему удается создать волнующее ощущение призрачности, иллюзорности материального мира, скрупулезно этот мир фиксируя (как, например, в семиминутной ленте об эволюции кино «Призраки электри-



«Жизнь Иисуса», режиссер Брюно Дюмон

чества», 1997). «Человек с киноаппаратом», Крамер легко вмешивается в любой, даже игровой, разговор либо становится одним из персонажей, камуфлируя свое авторское присутствие — присутствие режиссера, организующего внеэкранную жизнь. Форма у него пластична, подвижна и переменчива: он то заметно «ставит» документ, а то документирует вымышленную историю, делая вполне современное cinéma vérité.

Непосредственнее других картин воплощают метод Крамера две трехчасовые фрески-путешествия — «Вехи» (1975) и «Шоссе номер один» (1989), в которых режиссер поразительно сочетает апологию пути с тоской по некоему эфемерному месту старта. В признанном шедевре режиссера — «Вехах» — шесть главных историй с вымышленными и реальными героями скрещиваются, расходятся, сплетаются, как тропы, что прокладывает этот фильм через все Штаты и в глубь американской истории. Амбициозность замысла мастера, замахнувшегося на портрет поколения 70-х в его динамике — от забытых предков к неизвестным потомкам, — приглушается интонацией автора-путника, не знающего, но узнающего, вглядывающегося, спрашивающего.

Социально активное, прочно стоящее на земле искусство Роберта Крамера уравновешивала в «антологии возможностей» современного кино, собранной Турином, такая же полная ретроспектива Артуро Рипштейна, «загадочного Нарцисса», как называет его критика. Этот мрачный мексиканец, сын крупного продюсера, начинавший ассистентом у Бунюэля, превосходно делает свое кино, полное барочных сюрпризов, и не признает никакой правды, кроме правды вымысла и сгущенной образности. Присягая традиционной народной мелодраме, этому главному национальному продукту, Рипштейн с самого первого своего фильма «Время умирать» (1968, по сценарию Габриеля Гарсия Маркеса и Карлоса Фуэнтеса) берет у традиции лишь форму, опорные сюжетные знаки — ревность, любовь, месть, самоубийство, брошенный ребенок, мужчина, вернувшийся из тюрьмы, и женщина, торгующая своим телом, но душой верная возлюбленному. Эти версты, отмечающие проторенный путь мелодраматического повествования, у Рипштейна метят пространство интеллектуальной параболы, в котором страшное подается как проходное, без паузы для реакции, гипернатуральная жестокость смотрится театром, а театр — жизненной рутиной, банальное доводится до кипения и удивляет трагедией, и нет положенных жанру слез.

Инфернальный мир героев Рипштейна замкнут: дом, в котором хозяин заставляет всю семью заниматься производством крысиного яда («Замок чистоты», 1972); музей восковых фигур («Белая ложь», 1988); кабаре в порту («Портовая женщина», 1991). Но даже фильмы, где герои выходят из запертого интерьера («Краснее красного» или «Глубокий красный», 1996), не впускают на экран приметы окружающей персонажей жизни — закрытой территорией в этих случаях еще более отчетливо становится мир их идефикса — страсти, которая, будучи больше, вместительней жизни — Рипштейн недаром отказывается от подробностей, — вытесняет ее, разрешаясь преступлением, гибелью, смертью.

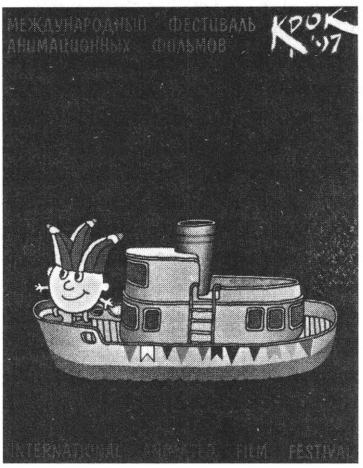
Зло внутри человека, и это несовершенство природы трагичнее и страшнее конкретных ее проявлений — измены, убийства, насилия. Жестокость Рипштейн ставит как балетмейстер: отточенный жест, сухая констатация позы. А разрешающий аккорд финала всегда вырывается за пределы обозначенной до этого эстетической территории, в нем гаснут все мелодии фильма и звучит лишь одна тема: онтологический трагизм бытия. Ее ведут интенсивный цвет и сломанный темпоритм, вдруг набравший глубину кадр с перспективой и картинная статика плана, обрывающего раздольное движение камеры, как будто амнистированной после долгого заточения.

Наивно рассчитывать в искусстве на плодотворность уроков — уроков фестиваля в том числе. Однако драматургия Турина говорит об уместности подобных расчетов. Два не самых юных и не самых модных режиссера — Роберт Крамер и Артуро Рипштейн — самоотверженно стерегут полярные блокпосты на границе кинореальности, создаваемой отношениями автор — действительность. Перейдешь границу и окажешься либо в царстве унылого социального натурализма, либо в стране салонного гиперстиля. Многие работы молодых, показанные в Турине, подтвердили, что обе опасности — нешуточные.

СЕРГЕЙ ТРИМБАЧ

Здравствуй, Ужас!

«Крок-97»



Здравствуй, здравствуй! Цивилизация в последнее десятилетие только и делала, что пугала нас. Даже эти новые экранные технологии, с помощью которых уж как, казалось бы, можно было народец всего шарика веселить, а и те туда же — забросали нас чудовищами и монстрами сверх всякой меры. Приходится спасаться в добром старом советском кино, в анимации в том числе. Все эти мишки и зайки, ежики и айболиты эпохи тоталитаризма сеяли и пробуждали исключительно доброе и вечное. И вот, когда с тоталитаризмом вроде бы простились, он пришел, откуда не ждали — теперешние фильмы травят нас не меньше, чем политическая диктатура.

Фестиваль анимационных фильмов, если смотреть их старательно и дисциплинированно, — испытание для психики нешуточное. Картины-то все коротенькие — на следующий день пытаешься судорожно вспомнить, и не получается. Обращаешься за помощью к коллеге, а у того сразу появляется мученическое выражение лица: тоже, бедолага, перенапрягся или просто проспал те две экранные минуточки.

Внести некоторую теоретическую ясность в анимационный шквал попытался на нынешнем «Кроке» киновед Алексей Орлов. Он представил небольшую ретроспективу и предложил посмотреть на свою коллекцию глазами старины Фрейда. Скажем, в картине голландца Поля Дриссена «Дом на рельсах» оказалось множество фрейдистских образов: свисток на кипящем чайнике живо напомнил окончание фаллоса, бегающий заяц оказался символом «счастливой постели» и плодовитости, а поезд — мужской сексуальной активности. Сквозь «мелкоскоп» фрейдизма особенно впечатляюще выглядели фильмы Игоря Ковалева «Его жена курица» и «Андрей Свислоцкий». Чего только здесь не обнаружилось! Синее обабившееся лицо мужика — это бесполая, привыкшая онанировать и не нуждающаяся в женщине ипостась, приложением к которой является член-червяк, намекающий, в свою очередь, на гомосексуальные пристрастия.

В заголовок вынесена фраза из лексикона гендиректора Международного кинофестиваля «Крок» Ирины Капличной

Автор заметки не анализирует российские фильмы, участвовавшие в программе «Крока», — о многих из них мы уже подробно писали (см , например, анимационную подборку в «Искусстве кино», 1997, № 9) — *Прим ред*

Ужас, конечно, в том числе и киноведческий. Но что и говорить — небесполое кино. Сиди и разгадывай, благо философы и психоаналитики наработали множество призм и другого инструментария, коим орудовать, тихо скользя на кроковском корабле по днепровским водам, одно удовольствие.

Наверное, англичанин Дэниел Грейвз получил главный приз не только за мастерство, но и за точное попадание в сегодняшнюю проблематику: фантомы техногенного мира представляют реальную угрозу человеку. В его фильме «Плоский мир» речь идет о прелестях современной электронной цивилизации. Вследствие некоего катаклизма в информационных системах из телеящика удирает гангстер. И начинает бедокурить. Ему противостоит герой картины, обыкновенный рабочий, простой труженик. Все или почти все крутится-вертится в городе, скопище ужасов. С пультом управления в руке можно что угодно включить и выключить, настроить и перенастроить. Под картинкой, правда, спрятан иной мир, куда можно запросто ухнуть, словно в преисподнюю. Там чудища-крокодилы, змеи всякие... В рисунке — голубые, резко очерченные силуэты, мир, плавающий в странном свете, который, если всмотреться, быть может, и вправду уже является составляющей нашей жизни.

«Шок» болгарина Златана Радева не нов по мысли, но исполнен лихо, в хорошем темпе и с юмором. Он о том же: сотворенное человеком может запросто восстать, возроптать. Художник еще не успевает дорисовать человечка, а тот уже начинает бунтовать — норовит автора с ног сбить, в порошок стереть, любую гадость сделать. Отчего бунтует, отчего жить не дает? Нарисовали тебя, так и сиди спокойно — могли ведь и не извлечь из глубин подсознания...

Молодой немецкий режиссер Кирстен Винтер в коротеньком фильме «Часы» тоже говорит о непредсказуемых последствиях творчества, о своевольном потоке сознания. В основе сюжета — история конкретного человека, композитора и пианистки Елены Кац-Черни. Правда, ухватить что-то более или менее определенное в авторской мысли уж больно трудно — смазанной выглядит на экране карта композиторских будней.

В «Икаре» венгра Гезы Тотта песочный герой взлетает в небеса, но скоро выясняется, что он всего лишь рисунок на берегу — накатила волна, и нет ничего, быть может, даже и воспоминания. Все суета сует, и лишь тоскливое лицо человека как доминанта происшедшего.

Прекрасен и яростен ритм немецкого фильма «Утихающий ветер» (режиссер Вук Жевренович). Легкий, летящий рисунок, в котором глаз постепенно замечает вполне реалистические тела хищных животных. Красив, красив их бег, но и этот напор ликующей жизни обращается в финале в звездную пыль, в космический след. В красоту, которой кто-то будет любоваться, задрав голову ввысь, а она уже растворилась в бездонности.

Вообще очень важно представление художника о самом себе, но хорошо бы при этом не потерять контакт с реальностью. В коротеньком «Теноре» немца Тора Фройденталя собственное пение кажется страусу невероятно красивым. Однако стоит переключить волну, и мы слышим тот же голос извне — противный, дребезжащий...

Анимация, как правило, поражает конденсацией образной энергии. В восьмиминутной картине «С юбилеем» Марджут Римминен мы погружаемся в воспоминания о прожитой жизни, о любви и детях. Фото здесь как повод для вихря ассоциаций. Анимационный Бергман — семья, ее тайны, всхлипы, тени, ее страхи, наконец. Образы, живущие в сознании, обнаруживают свои как пугающие, так и привлекательные стороны. И все из детства... Вспомнилась фраза Достоевского: одного хорошего детского воспоминания достаточно, чтобы согрелась вся жизнь. Кажется, именно об этом фильм.

Словом, если судить по программе «Крока-97», в современной авторской анимации торжествует поэтико-философское начало. Причем нередко ужас перед цивилизацией затмевает рассудочное мышление. На первый план выходит нечто первозданное, языческое, фольклорное. Этим, конечно, никого не удивишь, особенно на Украине, где по-прежнему много обращений к традиционному деревенскому образному и повествовательному языку (хотя все чаще встречается и чисто городская образность). Но заметно, что во многих странах живого фольклора уже почти нет, не потому ли художники обращаются к пра-

образам, которые можно отыскать в древних мифах, а не в более близких, казалось бы, сказках и легендах XIX века.

Становится очевидным и другое: чем более развита технология анимации, тем архаичнее образность. Все эти драконы, циклопы, огнедышащие твари — отчего они возникают в сознании человека, вооруженного компьютерными программами? Ведь он должен вообразить себе что-нибудь «посвежее», ан нет. Не потому ли все это происходит, что чем дальше в сияющий электронный лес, тем более пугающим для человека выглядит окружающий мир? Ибо он, как тот человек из фильма Радева, живет своей собственной непредсказуемой жизнью. Современный человек зависим от внешнего мира ничуть не меньше какого-нибудь неандертальца. Порожденные им образы обступают со всех сторон и третируют сознание. Хочется вырваться, но в поисках выхода человек попадает в другую реальность — электронную. Как тут не напугаться, не вообразить ящуров первобытных? Они, во всяком случае, понятнее, ближе новейших монстров.

И, кстати, быть может, с этим связан кризис компьютерной анимации, который, во всяком случае, обнаружился на «Кроке», где в этой номинации не нашлось достойной кандидатуры на приз. Человек, похоже, пока еще не вполне доверяет компьютеру, как бы побаиваясь его способности завоевывать, подминать человеческую психику. Трудно сказать, что будет через несколько лет, когда в анимацию придет поколение, для которого работа с компьютером является такой же естественной, как для нас в детстве рисование карандашом. Но современные фильмы, представленные на «Кроке», отчетливо говорят о том, что нарастает тревога по поводу психического и культурного здоровья человечества, надвигающейся войны с порожденными техническими монстрами. Все меньше подчиняются они нашему пульту, все чаще барахлит последний...

Отстав в технологической и информационной революции, может, мы что-то выиграли при этом? Опять же трудно сказать наверняка. Однако наше неослабевающее внимание к собственной истории и собственной патриархальной образности все же имеет какой-то смысл, и он не только в том, чтобы сказку рассказать детишкам.

Довольно скромно на сей раз выглядели украинские аниматоры, однако же «Топо́ля» Валентины Костылевой (по маленькой поэме Тараса Шевченко) настроила меня лично на мажорную волну: песенность ритма и рисунка, знакомая по живописи самого поэта цветовая гамма внесли какое-то успокоение и даже благостность. Особенно эти впечатления усилились после того, как вышел на палубу теплохода и поглядел на Днепр, его берега, его звезды в вечерней выси. Да нет, братцы, шарик наш еще достаточно крепок и не весь завоеван техническими чудищами. Западные люди пугливы больно. Впрочем, те из них, что путешествовали вместе с нами, не обнаруживали никаких признаков уныния и тем более паники. Быть может, все это тоже всего лишь образы или то, о чем сказал классик: «Чего они придуриваются, здоровые же мужчины!» Мы сами себе порой кажемся такими хиляками, такими рафинированными эстетами (а при этом полагается мыслить исключительно о чем-то упадническом или, на худой конец, в стиле постмодерна), что это уже становится второй натурой.

Лучший способ все это преодолеть — сесть на кораблик и поплыть к морю, пусть даже и Черному. Выходите утром, в обед и вечером на палубу, смотритесь на себя в чистой воде морской, в звездах и тучах, влюбляйтесь... И смотрите фильмы, конечно. Все это вместе подлечит вас от хандры, если она у вас завелась, укрепит мировоззрение и нервную систему, даст повод, наконец, помечтать о лучших временах. Пока вы здоровы, пусть и относительно, до тех-то пор и будут хорошие времена. В них нам жить, сочинять фильмы, статьи, любовные послания и прочие тексты и когда-нибудь умереть от нахлынувших чувств. Но когда еще это будет?

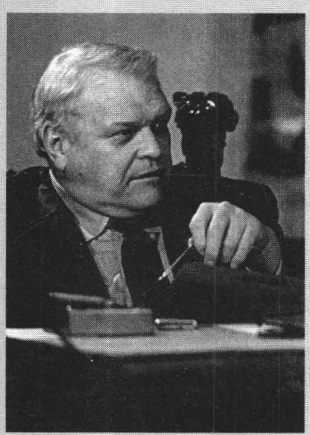
Телекомпания VideoArt представляет новый художественный фильм

«Виртуоз»

с участием Кейта Каррадина (Keith Carradine), Брайана Дэннехи (Brian Dennehy), Миа Киршнер (Mia Kirshner) и Мерседес Руэл (Mercedes Ruehl)

Исполнитель главной роли **КЕЙТ КАРРАДИН** — лауреат премии «Оскар», популярный американский актер, снявшийся более чем в семидесяти фильмах, в том числе:

❑ **ПРОТИВОСТОЯНИЕ** ❑ THE HANTER'S MOON ❑ A THOUSAND ACRES ❑ **ХРАНЯ ОБЕЩАНИЕ** ❑ FAST TRACK ❑ LAST STAND AT SABER RIVER ❑ 2 DAYS IN THE VALLEY ❑ **ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ** ❑ JOURNEY TO MARS ❑ WILD BILL ❑ THE TIE THAT BINDS ❑ TRIAL BY FIRE ❑ IS THERE LIFE OUT THERE? ❑ BASEBALL ❑ **МИССИС ПАРКЕР И ПОРОЧНЫЙ КРУГ** ❑ IN THE BEST OF FAMILIES: MARRIAGE, PRIDE & MADNESS ❑ ANDRE LINCOLN ❑ CRISSCROSS ❑ BALLAD OF THE SAD CAFE ❑ STREET OF NO RETURN ❑ THE FORGOTTEN ❑ COLD FEET ❑ CONFESSIONAL ❑ THE MODERNS ❑ MY FATHER, MY SON ❑ STONES FOR IBARRA ❑ EYE ON THE SPARROW ❑ MURDER ORDAINED ❑ BACKFIRE L'INCHIESTA ❑ A WINNER NEVER QUITS ❑ BLACKOUT ❑ TROUBLE IN MIND ❑ **ЛЮБОВНИКИ МАРИИ** ❑ CHOOSE ME ❑ SCORNED AND SWINDLED ❑ CHIEFS ❑ SOUTHERN COMFORT ❑ THE LONG RIDERS ❑ A RUMOR OF WAR ❑ AN ALMOST PERFECT AFFAIR ❑ OLD BOYFRIENDS ❑ PRETTYBABY ❑ **SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND** ❑ THE DUELLISTS ❑ WELCOME TO L.A. ❑ **НЭШВИЛЛ** ❑ ARRIVANO JOE E MARGHERITO ❑ THE GODCHILD ❑ IDAHO TRANSFER ❑ **THIEVES LIKE US** ❑ EMPEROR OF THE NORTH ❑ ANTOINE ET SEBASTIEN ❑ HEX ❑ YOU AND ME ❑ A GUNFIGHT



БРАЙАН ДЭННЕХИ ❑ DISH DOGS ❑ **РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА** ❑ **ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ** ❑ NOSTROMO ❑ UNDUE INFLUENCE ❑ SHADOW OF A DOUBT ❑ THE STARS FELL ON HENRIETTA ❑ TOMMY BOY ❑ MIDNIGHT ❑ MOVIE LEAVE OF ABSENCE ❑ BIRDLAND ❑ FINAL APPEAL ❑ FOREIGN AFFAIRS ❑ DEADLY MATRIMONY ❑ RIVER RAT ❑ BLOOD FEUD ❑ **GORKY PARK** ❑ I TAKE THESE MEN ❑ NEVER CRY WOLF ❑ **ПЕРВАЯ КРОВЬ** ❑ SPLIT IMAGE ❑ FLY AWAY HOME ❑ SKOKIE ❑ LITTLE MISS MARKER ❑ A RUMOR OF WAR ❑ THE SEDUCTION OF MISS LEONA ❑ 10 ❑ THE JERICHO MILE DUMMY ❑ **F.I.S.T.** ❑ PEARLE A DEATH IN CANAAN ❑ FOUL PLAY ❑ A REAL AMERICAN HERO ❑ RUBY AND OSWALD ❑ SEMI-TOUGH ❑ LOOKING FOR MR. GOODBAR

МИА КИРШНЕР ❑ MAD CITY ❑ **АННА КАРЕНИНА** ❑ THE CROW: CITY OF ANGELS ❑ MURDER IN THE FIRST ❑ THE GRASS HARP ❑ **ЭКЗОТИКА** ❑ CADILLAC ❑ GIRLS JOHNNY'S GIRL LOVE & HUMAN REMAINS ❑ DRACULA: THE SERIES

МЕРСЕДЕС РУЭЛ ❑ ROSEANNA'S GRAVE ❑ NORTH SHORE FISH ❑ **ПОСЛЕДНИЙ ГЕРОЙ КИНОБОЕВИКА** ❑ LOST IN YONKERS ❑ ANOTHER YOU ❑ **КОРОЛЬ-РЫБАК** ❑ CRAZY PEOPLE ❑ SLAVES OF NEW YORK ❑ MARRIED TO THE MOB ❑ BIG ❑ SECRET OF MY SUCCESS ❑ **ЭПОХА РАДИО** ❑ LEADER OF THE BAND ❑ HEARTBURN ❑ TWISTED ❑ THE WARRIORS

Производство компании Old Town Pictures

Автор сценария и режиссер Александр Буравский (США)

Александр Буравский — автор сценариев таких популярных в России фильмов, как «По главной улице с оркестром». «Непрофессионалы», «Мордашка» и другие. В 1995 году в США вышел фильм «Священный груз», в котором А.Буравский выступил как автор сценария и режиссер. Пьесы А.Буравского «Говори...», «Учитель русского», «Второй год свободы» и другие шли в лучших театрах Москвы и России, Парижа и Токио, Лос-Анджелеса и Мюнхена.

Продюсер Rose Saron (USA)

Главный консультант проекта Ирина Борисова (Россия)

Энди Уорхол

Уорхол и пустота

Итак, Энди Уорхол. Самый известный художник столетия. Ну, может быть, после Дюшана и Малевича. Во всяком случае, самый успешный, чрезмерно успешный. Нет ни одного художника — из тех, что клали кирпичи в здание современного искусства или бросали пригоршни земли на его могилу (а это, в сущности, одно и то же), чье влияние бы было раздуто до такой степени, как влияние Уорхола. (Оговоримся, что под «современным искусством» мы понимаем не продолжение всемирной истории изобразительных искусств, простирающееся до наших дней, но особый гуманитарный феномен, возникший где-то во второй половине XIX века, то ли с импрессионистов, то ли с Курбе, и исчезающий на наших глазах.) «Молчание Марселя Дюшана будет переоценено (в смысле, оценено ниже, чем сейчас. — *Ю.Л.*)», — утверждал Бойс во время одного из своих перформансов. Но молчание, бездействие Дюшана по-прежнему котируется как апофеоз современного искусства. Будет ли когда-либо переоценено то специфическое молчание сотен бессмысленных, повторяющихся изображений, которое внес в мир Уорхол? Однако подобно тому, как в самом слове «раздутый» неминуемо обнаруживается смысл «заполненный пустотой», раздутая слава Уорхола и есть, собственно говоря, сущность его творчества. «Обрезка смыслов», «исправление имен», «экспозиционная пустота» — основная стратегия всего современного искусства, склонного понимать «пустоту» скорее в некоем положительном, освобождающем смысле — то ли как хайдеггеровскую «пресветлую ночь великого Ничто», равную Бытию, то ли как дзэн-буддистскую шуньяваду, «сверкающую пустоту». Но, наверное, никто из апостолов современного искусства не продвинулся на территорию пустоты так далеко и в то же время с таким деловитым, почти что имбецильным спокойствием, как Уорхол. Если за черным провалом Малевича обнаруживается нескончаемая песенка русского космизма и отечественной «всеотзывчивости», если опусы Кейджа затруднительно отделить все-таки от некоего ориентального кокетства, а реди-мейды Дюшана или Джеффа Кунса (наместника Уорхола эпохи 90-х) от какой-то позитивной сексуальной алхимии, то работы Уорхола действительно ничего не значат — в самом безнадежном и ослепительном смысле этих слов. Все семантические усилия искусства XX века были направлены на минимизацию означаемого в знаменитой структуралистской дроби означающее/означаемое, Уорхол оказался, быть может, первым, кто поставил в ее знаменателе полновесный, тупой ноль, превратил воспарение знаков в чистую мнимость, навсегда аннигилирующую саму возможность любых культурных усилий, интерпретаций, точно так же, как возможность любого вымысла, любых новых историй навсегда затмевается небоскребами Манхэттена, точно так же, как сама гигие-

ническая Америка становится reductio an absurdum либеральной апофатики Европы. Означаемое исчезает в работах Уорхола, будто крошится в передаточных блоках и копировальных механизмах некоей машины, именуемой то ли рынком, то ли модой, то ли самой жизнью, то ли всего лишь крепеньким, румяным преуспеянием. Желающие быть Ливингстонами внезапно обнаруживают, что никакой Африки нет.

«Что делает Уорхола столь выдающимся художником, — пишет критик, — так это переворачивание общепринятой ситуации. Исключительная особенность творящего художника полагается в том, что он делает что-то из ничего. Уорхол производит обратное: все исчезает в его руках. Он делает ничто из чего-то. Он обращает вино в воду, потом стакан воды становится пустым стаканом и, наконец, исчезает вовсе. Зритель остается с пустыми руками»[1].

Впрочем, задолго до Уорхола эту линию обозначил все тот же Дюшан: «Ответов нет, поскольку нет вопросов». Другое дело, что Дюшан оставил сей вывод как нетронутое богатство, которым может воспользоваться всякий и никто, сам же на два десятилетия почти целиком сконцентрировался на шахматах, основав, кстати, и американскую любительскую шахматную ассоциацию, существующую без особого преуспеяния и поныне. Лишь на склоне лет французского мэтра вернули в художественный мир Нью-Йорка Раушенберг и Джонс — американские художники, чьи имена стоят рядом с Уорхолом в звездном списке поп-арта. Можно ли не просто указывать на пустоту, но приставить к ней, что называется, «ноги», извлекать из пустоты дивиденды, будь они морального или материального свойства, быть в нирване и ловить от этого кайф? Европейский интеллектуал склонен будет ответить отрицательно, ссылаясь на Майстера Экхарта, Канта или Витгенштейна. Американец даст положительный ответ и вспомнит, скажем, «калифорнийский дзэн», превратившийся в лечебную физкультуру, или карьеру Уорхола. Оказывается, и пустоту можно сделать машиной, порождающей вереницы серийно тиражируемых, коллажируемых пустот-бис, а самому класть в карман стремящуюся к бесконечности прибавочную стоимость.

До Уорхола последними плотинами безусловного, сдерживавшими исчезновение означающих, были чистая телесность жеста в «живописи действия» (знаменитый dripping умершего от алкоголизма Поллока) и чистая товарность раннего поп-арта. Под сводами своей factory, где всегда было вдоволь и наркотиков с алкоголем, и товаров, Уорхол сумел аннигилировать бесконечную энергетику действия в бесконечной тупости продукта. Чего стоит хотя бы «уринальная живопись», когда он специально приглашал нью-йоркских знаменитостей помочиться на холсты. И все это без дьявольской, алхимической усмешки или там освобождающей иронии, но с каким-то ангельским, идиотическим простодушием. Впрочем, вряд ли можно поверить в полноценный интеллект у ангелов. («Это звучит по-дзэнски», — подобострастно замечает журналист в ответ на какую-то реплику Уорхола из его последнего интервью. «По-дзэнски? Какое прекрасное выражение! Это хорошее название для моей будущей книги», — наивно восхищается тот[2]. Кстати, и заглавие уже написанной к тому времени книги демонстрирует все ту же великолепную, блаженную нищету смысла: «От А до Б и снова назад»: «Это удивительная книга, даже хотя там нечего читать. Заглавие подразумевает путешествие, но Уорхол движется в никуда. В алфавите шаг от А до Б — мельчайший из мыслимых, но даже и он тут же отменяется в самом заглавии, немедленно обращается в «Снова назад». Этот шаг остается в нигде — именно в том постоянном исходном пункте, где и пребывает Уорхол. Книга полна текстов, но и одновременно пуста, ибо в

[1] Peters Philip In the Middle of Nowhere Andy Warhol (and Jeff Koons) — Kunst & Museum journal, Vol 4, 1992, N 3

[2] Тейлор Пол, Уорхол Энди Последнее интервью — «Флэш Арт», 1989, № 1

ней ничего нет. Она отрицает себя. В известном смысле, она вообще не существует»[3].)
В фильме Оливера Стоуна Doors, где Уорхол достаточно незатейливо представлен в виде этакого извращенного, слегка помешанного нью-йоркского циника, совратившего честного романтического Моррисона, есть забавный эпизод. Уорхол дарит Моррисону оборванный телефонный аппарат со словами: «Вот, мистер Моррисон, телефон, по которому можно говорить с Богом, но я не знаю, что Ему сказать». Как известно, «о чем нельзя говорить, о том следует молчать». Однако Уорхол (или тот, кем он являлся в глазах богемы) находит иное, истинно американское решение — телефон пустоты можно дарить, продавать, передавать из рук в руки. Жаждущие стать в эту цепочку всегда найдутся. Не только смысл, но и известие об исчезновении смысла может циркулировать и с прибылью рассыпаться внутри передаточных устройств «машин безбрачия» (которые, по определению Делёза, дают «галлюцинациям их предмет, а бреду — его содержание»). Песнопения Заратустры тоже могут недурно оплачиваться, хотя кое-кому и будет казаться впоследствии, что деньги переводились на ведомости Герострата.
Теперь следовало бы коснуться, наверное, биографических подробностей: того, как Уорхол сделал свою первую «настоящую» работу, расположив в табличном порядке на одном листе эскизы заказанного ему дизайна женской обуви, или того неизменно интригующего всех в нашей стране факта, что его настоящее имя Анджей Вархола. Но так ли уж важны эти подробности, когда в действие вступают машины переработки пустоты. Биография умирает первой у подножия этих машин, превращаясь в бесконечно сплетаемые легенды и афоризмы (все одного и того же то ли дзэнского, то ли идиотического свойства), хотя и парадоксальным образом она не перестает маячить уже где-то сбоку, в виде какого-то дымного, неухватываемого облачка. Интереснее другое: можно ли в каком-то из ракурсов повторить или продолжить дело Уорхола? «Ничто как таковое одинаково во всех возможных мирах» — полагают философы. Соответственно, «пустота» может быть успешно конвертирована в доход в любом месте, в любой культурной ситуации? Могут ли машины успеха всюду работать одинаково, и, что даже важнее, может ли успех быть повсюду спаян с экзистенциальностью, с тканью мира столь же неразрывно и невещественно, как и в случае Уорхола? Этот вопрос со времени смерти Энди задают себе все художники, стремящиеся шокировать медиа и запустить, поставить себе на службу передаточные устройства пустоты, бесплотной коммуникации ради коммуникации: Джефф Кунс, демонстрировавший публике на гигантских фотохолстах раскрытые гениталии своей супруги, порнозвезды Илоны Сталлер по прозвищу Чиччолина, а позже затеявший с ней громкий бракоразводный процесс; Дамиан Хёрст, аккуратно разрезающий на дольки замороженных коров, овец и свиней; Андреас Серрано, фабрикующий имиджи эякулирующего Христа, и многие другие. И все же никто из них не смог организовать производство пустоты столь высокой степени очистки и в столь гигантских масштабах, как Уорхол. Вдобавок эпоха сменилась, и публика ныне вновь жаждет исконного, неотчуждаемого смысла, кроющегося, по ее мнению, то ли в «новой телесности», то ли в «новой повседневности».
Другой вопрос: можно ли с блеском следовать всю жизнь одной-единственной стратегии, как это делал Уорхол, особенно, если стратегия эта — монотонное опустошающее повторение иконических симулякров? Ведь даже Дюшан, потративший первую половину жизни на конструирование «Большого Стекла», показывающего бессмысленность любого личного креативного жеста в мире низвергающихся отчужденных причин, на склоне лет втайне от всех занялся тщательным, уникальным воссозданием некоего предельно частного, личностного, жалкого, затерянного фантазма (манекен раздвинувшей ноги

[3] P e t e r s Philip Ibid

нагой женщины, возлежащий на фоне заросших вереском далеких холмов в диораме «Дано: 1. Водопад, 2. Осветительный газ»). После смерти Уорхола выяснилось, что и у того была своя тайная мания, однако совсем иного свойства — он был истовым, маниакальным покупателем, и его помещения оказались заполнены бессмысленными нагромождениями, как правило, даже нераспакованных товаров: мебель, часы, одежда. Уорхол, похоже, вообще не понимал возможности каких-либо личных, уникальных «дано...». Он действительно был подобен ангелу, целиком погруженному в коллективное сознание, — ведь вряд ли можно предположить у ангелов наличие частных вкусов или пристрастий. Зато если представить существование в ангельской иерархии, наряду со всякими Престолами, Господствами и Властями, еще и неких Потреблений или Товарностей, Уорхолу окажется там самое место. Возможность всякой субъективной реакции исчезает в бесплотных повторах его серий: если изображение одного-единственного электрического стула без сомнения способно пробуждать значительный эмоциональный отклик, то десять электрических стульев столь же бесспорно не отсылают ни к чему. Это нераспакованный товар, исчезнувший в своем собственном повторе. Эйдос не предмета, но числа — количества экземпляров, артикула, цены. И здесь же абсолютная бесчувственная всеядность сюжетов — Джоны Ленноны, Мао Цзэдуны, электрические стулья, цветы. Столь же бессмысленный, сколь популярный ныне лозунг «Пускай цветут сто цветов».

И все же есть один ракурс, в котором Дюшан и Уорхол могли бы встретиться. Это поразительное доверие к уникальности момента, к самому чистому мгновению, пусть и лишенному всяких атрибутов. Повесть замечательного американского фантаста Роберта Шекли «Координаты чудес» заканчивается следующим эпизодом. Главный герой по имени Кармоди затерян в мириадах миров Вселенной, среди которых ему надо отыскать Землю. Вдобавок за ним гонится Хищник. Множество миров отличаются от Земли всего лишь какой-то незначительной, но при этом неминуемо обнаруживающей свою чудовищность деталью. Кармоди находит в конце концов наш, «настоящий» мир, в котором Хищника нет, но при этом убеждается, что мир этот, в принципе, не менее ужасен, чем те дефектные миры, где ему довелось побывать до того. Так что, проманкировав и его, он оказывается в черной вселенской пустоте. «Бедный Кармоди, ты погиб! — кричат ему голоса сочувствующих инстанций. — Что ты будешь делать?! У тебя осталось лишь мгновение!» «Я проживу его, — отвечает Кармоди, — что еще делать с мгновением». В пустом провале Вселенной, подобном этому, могли бы встретиться Дюшан с Уорхолом и пожать друг другу руки. А шестой патриарх дзэна Хуи Нэнг ласково скрепил бы их союз: «В это мгновение ничего не становится, в это мгновение ничего не умирает, это всего лишь мгновение, но в нем вечный восторг».

Юрий Лейдерман

ЭНДИ УОРХОЛ

Философия Энди Уорхола

Ъ и Я: как Энди становится Уорхолом

Э. Никогда не звонил собственному секретарю.

Я просыпаюсь и звоню Ъ.

Ъ — это некто, помогающий мне убить время.

Ъ — это некто, а я — никто. Ъ и Я.

Ъ мне нужен, потому что я совсем не могу оставаться один. За исключением тех моментов, когда сплю. Тогда я не выношу ничьего присутствия.

Я просыпаюсь и звоню Ъ.

— Алло.

— Э? Подожди, я выключу телевизор. И пописаю. Я приняла таблетку дегидратанта и теперь должна мочиться каждые пятнадцать минут.

Я подождал, пока Ъ пописает.

— Можешь говорить, — сказала она наконец. — Я только что проснулась. У меня сухо во рту.

— Я просыпаюсь каждое утро. Открываю глаза и думаю: вот, все опять сначала.

— Я просыпаюсь оттого, что мне нужно помочиться.

— Я никогда не засыпаю снова, — говорю я. По-моему, это очень опасно. Целый день жизни — это как полный съемочный день на телевидении. Телевидение работает с раннего утра и не отключается ни на минуту, и я поступаю точно так же. К ночи прожитый день становится фильмом. Фильмом, отснятым для телевидения.

— Я начинаю смотреть телевизор, как только просыпаюсь, — сказала Ъ. — Сначала я смотрю Эн-Би-Си на голубом фоне, потом переключаю канал и выбираю другой цвет, чтобы проверить, на каком фоне загримированные лица лучше смотрятся. Я специально запомнила часть текста, который произносила Барбара Уотерс, и смогу им теперь воспользоваться в твоем телевизионном шоу, когда ты его пробьешь.

(Ъ имеет в виду величайшую несбыточную мечту моей жизни: мое собственное регулярное телевизионное шоу. Я собираюсь назвать его «Ничего особенного».)

— Я просыпаюсь по утрам, — говорит она, — и начинаю рассматривать узор на обоях. Тут серенькое, там цветочек, вокруг цветочка — черные пятнышки. И я думаю: неужели *это* обои от Билла Бласса? Они ведь такие же знаменитые, как какая-нибудь живопись. Знаешь, что ты должен сегодня сделать, Э? Тебе нужно набрать лучшей в Нью-Йорке оберточной бумаги и составить из нее портфолио. Или заказать, чтобы тебе сделали по ней ткань, пойти к обойщику и велеть обить ею кресло. По цветочкам простегать и проложить ватой. Можно дополнить потом контрастными подушками. С креслом можно гораздо больше всего придумать, чем с картиной.

— Сумка с сорока фунтами риса, который я закупил в состоянии паники, все еще стоит у меня возле кровати, — говорю я.

— Моя тоже, но только в ней восемьдесят фунтов, и она меня бесит, потому что не подходит по цвету к занавескам.

— У меня вся подушка в пятнах.

— Может, ты среди ночи переворачивался в кровати, лег задом на подушку и у тебя начались месячные, — говорит Ъ.

Публикуется по W a r h o l Andy The Philosophy of Andy Warhol From A to B and then again HBJ Book, San Diego — N Y — Los-Angeles, 1979

Перевод выполнен в 1992 году по инициативе и на средства Сергея Шутова — *Прим. переводчика*

— Я должен снять крылышки. *(Обычно я накладываю пять крылышек: два под глазами, два — по сторонам рта, одно на лоб.)*

— Повтори.

— Я говорю, мне нужно снять крылышки!

Ъ, кажется, вздумала смеяться над моими крылышками.

— Каждый день — это новый день, — говорю я. Потому что я не помню предыдущего. Так что я благодарен моим крылышкам.

— О Боже, — вздыхает она. — Конечно же, каждый день — это новый день. Завтрашний день не имеет значения, вчерашний день не имеет значения. Я только и живу сегодняшним днем. И первое, о чем я задумываюсь, думая о сегодняшнем дне, — это как мне сэкономить денег. Я лежу в постели и жду, пока все, кому я собиралась позвонить, не позвонят мне сами. Это помогает сэкономить по крайней мере десять центов.

— Я сразу выскакиваю из кровати. Мне приходится семенить, подпрыгивать, ходить на цыпочках и вытанцовывать кекуок, чтобы ни в коем случае не наступить на вишни в шоколаде, которые рассыпаны по всему полу, как мины по минному полю. Но каждый раз на какую-нибудь наступаю. Я ощущаю шоколад....

— *Тебя не слышно! Я не понимаю, что ты говоришь!*

— Я говорю, мне нравится это ощущение.

— Я встаю и начинаю ходить на цыпочках. Боюсь перебудить гостей. Еще так рано. И когда поскальзываюсь на вишне в шоколаде, то просто из себя выхожу, потому что это напоминает, как что-нибудь мажешь медом и потом, когда нож уже весь в меду, роняешь его на ковер и мед на все капает и ко всему прилипает. Мед нужно бы упаковывать во что-нибудь такое, откуда он будет выдавливаться, как кетчуп в придорожных закусочных.

— В ванную мне приходится добираться ползком, потому что невозможно семенить, подпрыгивать или танцевать кекуок, когда тебе меж пальцев ног попала вишня в шоколаде. Подползаю к раковине. Обхватываю подставку руками, медленно подтягиваюсь и выпрямляю тело.

— Я поступаю иначе, — говорит Ъ. — Если у меня между пальцами ноги застревает вишня в шоколаде, я сажусь в позу лотоса и стараюсь дотянуться ступней до рта, чтобы слизать остатки вишни в шоколаде. Затем я просто прыгаю в ванную комнату на одной ноге, чтобы не замазать остатками вишни в шоколаде весь пол. Добравшись до ванной, я задираю ногу в раковину и мою.

— Я точно знаю, что посмотрю как-нибудь в зеркало и ничего там не увижу. Меня всегда называют «зеркалом», а если зеркало посмотрится в зеркало, что оно там увидит?

— Когда *я* смотрюсь в зеркало, я знаю точно, что вижу себя не так, как меня видят другие.

— Почему это, Ъ?

— Потому что я смотрю на себя так, как мне хочется себя видеть. Не строю тех гримас, которые обычно видят другие. Не кривлю губы, не говорю: «Деньги?»

— Пожалуйста, Ъ, не нужно о деньгах. *(Эта Ъ очень богата и поэтому, естественно, мыслит всегда в одном направлении.)*

Некоторые критики назвали меня Само Ничто, но это ничего не добавило к моему ощущению бытия. Потом я понял, что и само бытие — Ничто, и почувствовал себя лучше. Но у меня до сих пор навязчивая мысль, что, поглядев в зеркало, я ничего, никого там не увижу.

— У меня навязчивая идея, — говорит Ъ, — смотреть в зеркало и повторять: «Просто не верится. Как это получилось, что у меня *такое* паблисити? Как это *я* смогла оказаться среди самых известных людей мира? Вы только взгляните!»

— День за днем я смотрю в зеркало, и каждый раз все-таки что-нибудь да вижу: еще один прыщ, например. Если пропадает прыщик сверху на правой щеке, выскакивает новый снизу на левой, на скуле, возле уха, на кончике носа, среди волосков в бровях, на переносице ровно между глаз. Наверное, это один и тот же прыщ передвигается с места на место. *(Я говорю истинную правду. Если бы меня спросили: «С чем у тебя проблемы?», я бы ответил: «С кожей».)*

Я смачиваю ватный тампон от Джонсона-и-Джонсона в косметическом

спирте от Джонсона-и-Джонсона и протираю им прыщ. Спирт так хорошо пахнет. Такой чистый. Такой прохладный. Пока спирт высыхает, я ни о чем не думаю, вернее, думаю о чем-то, что есть Ничто. Ничто — это всегда стильно. Всегда в хорошем вкусе. Ничто идеально в конце концов, Ъ, совершенно ничто ему не противоречит.

— Для меня помыслить Ничто абсолютно невозможно, — говорит Ъ, — я не могу думать об этом, даже когда сплю. Прошлой ночью мне приснился самый кошмарный сон в моей жизни. Самый страшный кошмар, я имею в виду. Мне снилось, что я на каком-то приеме, а у меня зарезервировано место на самолет, чтобы лететь домой, и никто не хочет меня подвезти до аэропорта. Они все затаскивают меня обратно в дом, чтобы смотреть произведения искусства, выполненные для благотворительной ярмарки. Мне пришлось подняться по лестнице и одну за другой пересмотреть все картины. Передо мной шел человек, он все время повторял: «Задержитесь, вы еще этого не видели». Я повторяла: «Да, сэр». Винтовую лестницу огибала стена, она вся была выкрашена в желтый цвет, и он сказал: «Вот это картина», а я сказала: «О!» Затем я вышла из дома с человеком в сером костюме и с чемоданчиком, ему нужно было сойти вниз, чтобы бросить пятнадцать центов в счетчик на стоянке, и его машина была вовсе не машина, а кушетка, и я сразу же поняла, что уж он-то никуда меня не отвезет. Тогда я попробовала остановить машину «скорой помощи». Кончилось тем, что я попала обратно на прием, и уже другой человек потащил меня наверх смотреть картину и приговаривал все время: «Вы ничего еще толком не посмотрели». Я сказала: «Я уже все видела». Он говорит: «Но вы не видели человека, который внизу опускает пятнадцатицентовые монеты в свою машину». Я говорю: «Ха! Это у него не машина, а кушетка. Как же я доберусь до аэропорта на кушетке?» Он говорит: «Разве вы не видали, как он вынул из кармана черную записную книжку и записал в нее пятнадцать центов? Он утверждает, что это самый долгий прием, на каком ему довелось побывать. Он спишет это с налогов. Это произведение искусства. Это и есть его произведение: опускание пятнадцати центов в счетчик на стоянке за место для кушетки». Тут я поняла, что у меня не осталось денег, чтобы заплатить за резервирование места на самолет — я оформляла заказ четыре раза и каждый раз от него отказывалась. Тогда я отправилась на берег моря к домику с черепичной крышей и стала собирать ракушки. Мне захотелось проверить, смогу ли я залезть внутрь одной раковины с обломанным краем, и я попыталась, взаправду, Э, я очень старалась туда влезть. Мне удалось засунуть внутрь раковины самый верх макушки и заколку для волос. Прядь волос с заколкой. Я вернулась на прием и сказала: «Будьте добры, приделайте пропеллер к кушетке этого человека, чтобы я могла попасть в аэропорт».

У этой Ъ какая-то внутренняя тревога. Иначе к чему бы ей видеть такой сон?

— Мне тоже прошлой ночью приснился кошмарный сон, — говорю я. — Меня отвезли в клинику. Я вроде бы принимал участие в благотворительном концерте для уродов — просто сильно покалеченных, или родившихся без носов, или с пластиковыми футлярами на месте лиц, а под футлярами ничего не было. И в клинике был некий человек, какое-то ответственное лицо, он все пытался объяснить, какие у этих людей проблемы, какие у них вырабатываются привычки, а я должен был стоять и все это слушать, и очень хотелось, чтобы все это быстрее кончилось. Потом я проснулся и стал думать: «Пожалуйста, ну пожалуйста, позвольте мне думать о чем-нибудь другом. Вот я сейчас перевернусь на другой бок и сразу смогу подумать о чем-нибудь другом». Я перевернулся, задремал и снова увидел все тот же кошмар. Это было ужасно.

Выход в том, чтобы думать о Ничто, Ъ. Понимаешь, Ничто не утомляет, Ничто не вызывает сексуального отвращения, Ничто не доставляет огорчений. Единственный случай, когда мне хочется быть Чем-то, — это когда я еще не на вечеринке, чтобы иметь возможность туда пойти.

— Как правило, Э, три вечеринки из пяти — просто занудство. Я всегда велю шоферу приехать за мной пораньше, чтобы иметь возможность уехать, как только почувствую, что меня достали.

(Я мог бы сказать ей, что если что-то достает, то это явно не Ничто, потому что Ничто никогда не достает.)

— Когда спирт подсохнет, — говорю я, — можно начинать накладывать мазь от угрей, она телесного цвета, который не похож на цвет ни одного из известных мне человеческих тел, но довольно хорошо подходит к моему.

— Я пользуюсь для этого гигиенической палочкой, — говорит Ъ. — Знаешь, что меня действительно возбуждает — это ощущение от гигиенической палочки в ухе. Я обожаю чистить уши. Ужасно радуюсь, если удается выудить кусочек серы.

— Хорошо, Ъ, хорошо. Итак, я намазал прыщ. Он теперь в порядке, но в порядке ли я сам? В поисках ответа я снова обращаюсь к зеркалу. Все на месте. Все при всем. Бесстрастный взгляд. Разбитное изящество...

— Что?

— Изнывающая томность. Наркотическая бледность...

— Что??

— Элегантное вырожденчество, пассивное в основе своей оригинальничание, захватывающее тайное знание...

— *Что???*

— Ситцевая жизнерадостность, изобличающие тропизмы, мелоподобное шаловливое маскообразное лицо, слегка проступающие славянские черты...

— Слегка...

— Ребяческая, с жвачкой во рту, наивность; укорененное в отчаянии великолепие; самовлюбленная беззаботность; доведенная до совершенства неподражаемость; раздерганность; слегка зловещая, призрачная аура вуайериста; приглушенное, вкрадчивое, чарующее обличье; кожа да кости...

— Постой! Подожди минуточку, мне нужно пописать!

— Меловатая кожа альбиноса. Пергаментоподобная. Рептилеобразная. Почти голубая...

— Остановись! Мне нужно помочиться!

— Узловатые коленки. Целый географический атлас шрамов. Белые, словно выбеленные длинные костлявые руки, притягивающая внимание кисть. Глаза с булавочную головку. Уши в форме бананов...

— В форме бананов? О! А-а-а!

— Серые с белым налетом губы. Мягкие, металлического отлива разлетающиеся серебристо-седые волосы. Жилистая шея с набухшими вокруг адамова яблока венами. Все при всем, Ъ. Все на месте. Я — это именно то, что говорит обо мне моя коллекция газетных вырезок.

— Ну теперь-то я могу пойти пописать, Э? Я на секундочку.

— Сначала скажи мне, Ъ, у меня действительно такое большое адамово яблоко?

— У тебя комок в горле. Съешь таблетку от кашля.

Когда Ъ пописала и вернулась, мы начали сравнивать употребляемые нами косметические приемы. Вообще-то я не пользуюсь гримом, но часто его покупаю и много о нем думаю. Он теперь так хорошо рекламируется, что совсем игнорировать его просто невозможно. Ъ так долго распространялась о своих «кремах», что я спросил ее: «Ты, наверное, любишь, когда тебе кончают на лицо?»

— А это омолаживает?

— А ты не слышала о дамочках, которые приглашают молодых людей в театр, чтобы в темноте быстро довести их до оргазма и вымазать себе сперму на лицо?

— Они это втирают в кожу, как крем?

— Да. Кожа как бы стягивается и в течение вечера выглядит моложе.

— Да ну? Я привыкла обходиться своими средствами. Так проще. Так я могу проделать все дома прежде, чем куда-нибудь отправиться. Брею под мышками, прыскаю дезодорантом, мажу лицо кремом и готова к выходу.

— Я не бреюсь. Я не потею. Я даже не сру, — говорю я. Мне интересно, что Ъ на это скажет.

— В таком случае, — говорит она, — ты просто набит дерьмом. Ха-ха.

— После того как я осмотрел себя в зеркало, нужно натянуть белье. Нагота угрожает моему существованию.

— А моему — нет, — говорит Ъ. — Я вот стою сейчас совершенно голая и разглядываю растяжки у себя на сиськах. В настоящий момент я смотрю на

шрам, оставшийся после вскрытия абсцесса грудины. А теперь смотрю на шрам на ноге, появившийся после того, как я упала в саду, когда мне было шесть лет.

— А что ты скажешь о моих шрамах?

— О твоих шрамах? — говорит Ъ. — Я скажу тебе о твоих шрамах. Я думаю, ты специально снял «Франкенштейна», чтобы выставить свои шрамы в рекламных заставках. Ты заставил свои шрамы работать на себя. То есть я хочу сказать, почему бы и нет? Шрамы — лучшее, что у тебя есть, потому что они что-то доказывают. Я всегда считала, что хорошо располагать доказательствами.

— А что они доказывают?

— Что в тебя стреляли. Что ты пережил самый сильный в жизни оргазм.

— Что же произошло?

— Это произошло очень быстро, как вспышка.

— *Что* произошло?

— Помнишь, как ты засмущался в больнице, когда монашенки увидали тебя без твоих крылышек? И ты снова начал собирать разные вещи. Монашенки приохотили тебя коллекционировать марки, ты, кажется, увлекался этим в детстве? Еще они заставили тебя коллекционировать монеты.

— Но ты не сказала еще, что произошло.

Я хотел, чтобы Ъ выписала мне все по буковкам. Если об *этом* говорит кто-то другой, я слушаю, разжевываю слова, думаю: может, это и вправду было.

— Ты просто лежал на полу, а Билли Нейм стоял над тобой и плакал. Ты все просил его не смешить тебя, потому что больно смеяться.

— И?.. Ну и?..

— Ты лежал в палате в отделении реанимации, получал от всех, в том числе и от меня, открытки и подарки, но не разрешал мне прийти тебя навестить, потому что боялся, что я украду твои болеутоляющие. И еще ты говорил, что подойти вплотную к смерти — это все равно что подойти вплотную к жизни, потому что жизнь — это Ничто.

— Да, да, но *как* это случилось?

— Основательница Общества по уничтожению мужчин хотела, чтобы ты отснял фильм по ее сценарию, а ты не стал, и она просто поднялась к тебе в мастерскую во второй половине дня. Было полно народу, ты висел на телефоне. Ты с ней даже был не очень-то и знаком, она вышла из лифта и сразу начала стрелять. Твоя мать была в страшном горе. Ты даже подумал тогда, что она может умереть от горя. А брат вел себя спокойно, тот, который священник. Он приходил к тебе в палату и учил тебя вышивать по канве. А перед этим я его каждый раз учила в холле больницы, как это делается!

Так вот как в меня стреляли?

Мысль о Ъ и обо мне, что-то вышивающих, наводит меня...

— После косметики именно одежда делает человека, — говорю я. — Я верю в униформу.

— Я обожаю униформу! Потому что если ты — пустое место, то и одежда не сделает из тебя человека. Лучше всегда носить одно и то же и знать, что в тебе любят тебя самого, а не то, что из тебя может сделать одежда. Но, в общем, гораздо интереснее смотреть на то, *как* люди живут, чем на то, *что* они носят. То есть лучше разглядывать их одежду, когда она висит по стульям, чем когда она на них надета. Все должны просто вывешивать свою одежду на всеобщее обозрение. Ничего не нужно скрывать, кроме тех вещей, которые не должна видеть мама. Это единственная причина, почему я боюсь смерти.

— Почему?

— Потому что тогда сюда придет мама и найдет мой вибратор и все то, что я о ней написала в своем дневнике.

— Я верю в джинсы.

— Джинсы от Леви-Стросса — это самые лучшие по крою, самые красивые штаны, которые кто-либо когда-либо шил. Ничто и никогда не превзойдет настоящих джинсов. Джинсы нельзя покупать ношеные, их нужно всегда покупать новыми и вынашивать самому. Тогда они выглядят. Их нельзя искуственно отбеливать или что-то еще с ними делать. Помнишь, там такой маленький кармашек? Какое безумие пришивать этот малюсенький кармашек, как для золотой монеты в двадцать долларов.

— А французские джинсы?

— Нет, американские лучше всего. Леви-Стросс. С маленькими медными заклепками. С декоративными клепками, со стразами, если их надеваешь вечером.

— Как ты их чистишь, Ъ?

— Просто стираю.

— Гладишь?

— Нет, добавляю размягчитель для ткани. Единственный человек, который гладит джинсы, — это Херардо Ривьера.

Этот разговор о джинсах возбуждает во мне сильнейшую зависть. Я завидую Леви и Строссу. Вот бы и мне изобрести что-нибудь вроде джинсов. За что меня будут помнить. Что-нибудь массовое.

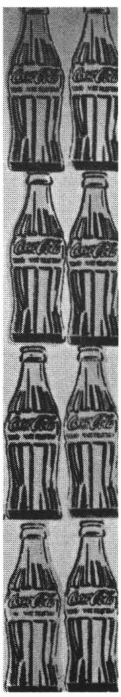
— «Я хочу, чтобы в момент моей смерти на мне были джинсы», — слышу я свой собственный голос.

— Ой, Э! — говорит Ъ. — Ты должен стать президентом. Если бы ты стал президентом, ты бы заставил кого-нибудь быть президентом вместо себя, правда?

— Правда.

— Тебе очень бы подошло быть президентом. Ты бы все снимал на видео. У тебя было бы ежевечернее ток-шоу — твоя собственная президентская шоу-программа. Ты бы распорядился, чтобы приезжал кто-нибудь другой, тот президент, который исполняет роль президента за тебя, и он бы пересказывал всем твой дневник, по полчаса каждый вечер перед программой новостей. Что Президент Сделал Сегодня. Чтобы не было никакого досужего трепа, будто президент ничего не делает, просто рассиживается у себя в Белом доме. Каждый день он докладывал бы нам, что он сделал, спал ли с женой... Тебе придется сообщать зрителям, играл ли ты с собакой Арчи — отличная кличка для собаки президента, — и какие законопроекты ты должен был подписать, и почему ты не захотел их подписывать, и кто особенно наезжал на тебя в Конгрессе...

Тебе пришлось бы сообщать, сколько междугородных и международных звонков ты сделал за день, что ел за обедом в кругу семьи, и на экране будут в это время показывать счета за твои домашние обеды. Кабинет ты сформируешь из тех, кто никогда не занимался политикой. Роберт Сколл должен возглавить экономику, потому что он умеет вовремя купить и выгодно продать. Вокруг тебя вообще не будет политиков. Ты будешь всюду ездить сам и все снимать на видик. Все твои видеозаписи с участием иностранцев будут транслироваться по телевидению. А если ты напишешь письмо кому-нибудь в Конгрессе, ты откссеришь его и разошлешь во все газеты.



Ты будешь замечательным президентом. Не станешь занимать слишком много места, офис у тебя будет такой же крохотный, как сейчас. Внесешь поправку в законодательство, чтобы иметь право оставить у себя все, что тебе поднесут в качестве подарков, пока ты будешь в должности, потому что ты Собиратель. Ты станешь первым неженатым президентом. А в конце ты прославишься, издав книгу «Как я управлял государством, не прилагая к этому никаких усилий». Или, если такое заглавие не одобрят, «Как я управлял страной с вашей помощью». Так она будет лучше продаваться. Ты только подумай, если бы ты уже был президентом, у нас не было бы первой дамы. Только ты — первый человек в государстве.

В Белом доме ты не станешь держать прислугу с проживанием. С утра пораньше будет приходить кто-нибудь из Ъ, чтобы прибраться и навести порядок. А потом и другие Ъ понаедут в Вашингтон посмотреть на тебя, так же как они сейчас приезжают поглазеть на твою Фабрику. И все будет, как на Фабрике, пуленепробиваемое. Сначала посетители будут проходить сквозь строй твоих парикмахеров. А свою самую приближенную парикмахершу ты будешь всюду возить за собой. Представь: в этой ее дутой куртке, всегда готовая ринуться в бой. Теперь-то ты понимаешь, что нет причины, по которой ты не смог бы стать президентом США? Ты знаком со всеми воротилами, которые могут тебя поддержать и выдвинуть, со всем светом, со всеми богатыми, а это все, что нужно человеку, чтобы стать президентом. Не понимаю, почему тебе не выставить свою кандидатуру прямо сейчас. Тогда бы всем сразу стало ясно, что ты не какой-то там шут или пустое место. Каждый раз, когда смотришься в зеркало, ты должен

произносить: «Политика. Вашингтон, округ Колумбия». В самом деле, кончай тусоваться с Ротшильдами. К черту все эти поездки в Монтаук на «Роллсах». Думай о маленьком вертолетике, курс на Кемп Дэвид. Как это было бы дивно. Ты бы так наслаждался. Ты вообще представляешь себе возможности Белого дома? Ты ведь и так занимаешься политикой начиная с того самого дня, как мы познакомились. Ты все делаешь как политик. В политике допускается все, можно выпустить плакат с изображением Никсона и надписью: «Голосуйте за Мак-Говерна».

— Идея состоит в том, что голосовать можно за любого из них.

— Значит, если на плакате Джаспер Джонс, можно глосовать за Энди Уорхола.

— Именно.

— То есть начиная с сегодняшнего дня «мы поддерживаем Энди Уорхола».

— Да, заказывайте рекламные материалы по почте.

— Мы переделаем эту страну с начала до конца. Загоним индейцев обратно в резервации, чтобы ткали там ковры и добывали бирюзу. Роттен Рита и Ондин поедут у нас мыть золото. Можешь представить, как будет выглядеть Голубая комната Белого дома, если по всем стенам расставить банки кемпбелловского супа? Именно это должны созерцать главы иностранных государств — банки кемпбелловского супа, Элизабет Тейлор и Мэрилин Монро. *Это* Америка. *Это* должно быть представлено в Белом доме. На десерт будут подавать мороженое «Долли Мэдисон». Взгляни же, наконец, на себя так, как на тебя смотрят другие.

— Как на президента?

— Это будет так славно: ты зимой в коричневой шляпе, пес Арчи растянулся на твоем пальто, брошенном в офисе.

— М-м-м. Х-м-м.

— Представь себе, что все, что ты обычно делаешь по утрам — снимаешь свои крылышки, к примеру, — ты делаешь уже в Белом доме.

— Слушай, отстань. Мы так заговорились, что я все еще не снял крылышки.

— Спусти их в унитаз.

— Хорошо.

— А если ты не сможешь выбиться в президенты, стань главой таможенного управления.

— Что? Почему?

— Помнишь, как тебя обыскивали на таможне? Сумка, с которой ты летел, была набита конфетами, печеньем и жевательной резинкой. И они хохотали. Ты тогда не ел ничего, кроме конфет. Ты самый большой сластена из всех, кого я знаю. Теперь у тебя неприятности с желчным пузырем, и нужно принимать перед едой большие белые таблетки. Я давно тебе говорю, что его пора удалить.

— Мне нужно пойти покраситься. Я не успел сегодня это сделать.

— Ты слишком много возишься с цветом волос, бровей и ресниц. Каждый раз, как мы говорим с тобой по телефону, слышно, как какой-нибудь Ъ орет где-то возле: «Я выбрасываю Клейрол № 7!» Конечно, краской разбрасываться не нужно, но все-таки тебе следует красить обе брови в один и тот же цвет. Когда ты сидишь дома и не идешь на Фабрику, ты, видимо, просто перекрашиваешь парик. Или ждешь, когда его вернут из чистки. Сзади он у тебя всегда взъерошен, хочется его примять. Иногда меня одолевает страшное желание сдернуть его с тебя, но почему-то я никогда не могу этого сделать на самом деле. Я знаю, как это тебя огорчит.

— Пока, Ъ.

Любовь (сенильность)

Ъ. Почему ты не появился вчера вечером? Странное у тебя последнее время настроение

Я. Просто потому, что не могу знакомиться с новыми людьми Чересчур устал

Ъ. Люди были все старые, а ты не появился. Не нужно столько смотреть телевизор

Я. Сам знаю.
Ъ *(о травести).* Это что, женское перевоплощение?
Я. Перевоплощение чего?

Я. Самое восхитительное, что может быть, — не-делать-этого. Если ты в кого-нибудь влюбился и не делаешь этого, это гораздо более восхитительно.

Любовные истории слишком затягивают, но на самом деле вовсе этого не стоят. Однако если тебе по какой-либо причине представляется, что это дело стоящее, ты должен вкладывать в них ровно столько времени и энергии, сколько другой участник. Другими словами: ты — мне, я — тебе.

У людей всегда возникает столько проблем из-за любви, они отыскивают, кто станет их Виа Венето, кто будет тем суфле, которое никогда не сядет. Необходимо уже в первом классе ввести урок о любви. Там должны быть уроки о красоте, о любви и о сексе. На любовь следует отвести самое большое количество часов. Необходимо показать детям — я всегда так считал, — как заниматься любовью, продемонстрировать им раз и навсегда, какое это Ничто. Но этого, конечно же, никогда не сделают, потому что любовь и секс — это бизнес, деньги.

Но, с другой стороны, кажется, что может быть как раз и хорошо, что никто тебя не просвещает насчет этого, потому что если ты заранее будешь знать все во всех подробностях, у тебя не станет о чем думать и фантазировать на протяжении всей оставшейся жизни, а ты можешь сойти с ума, если тебе не о чем будет думать, — ведь жизнь становится все длиннее после полового созревания, все больше становится времени, отведенного на секс.

Я мало что помню о своем половом созревании. Возможно, я большей частью проболел его, сидя в постели с куклой Чарли Маккарти, точно так же, как пропустил Белоснежку. Впервые я увидел фильм «Белоснежка» в сорок пять лет, когда пошел с Романом Поланским в Линкольн Центр. Наверное, неплохо, что мне пришлось так долго ждать, потому что просто невозможно представить, чтобы это могло быть более восхитительно, чем именно в тот раз. Это подсказало мне мысль, что вместо того, чтобы рассказывать детям с самого начала о механике и ничтожестве секса, может быть, было бы лучше неожиданно и совершенно внезапно объяснить им все во всех деталях, когда им стукнет сорок. Например, вы идете вдоль по улице с приятелем, которому только что исполнилось сорок, ошарашиваете его сведениями из жизни цветов и бабочек, дожидаетесь, пока первичный шок от информации про что-куда-и-как пройдет, а затем терпеливо доводите до него остальное. Тогда неожиданно в возрасте сорока лет их жизнь получит новый смысл. Нам следует оставаться детьми гораздо дольше, чем это обычно бывает, потому что мы теперь живем гораздо дольше.

Именно увеличение продолжительности жизни выводит из употребления все старые ценности и связанные с ними вещи. Когда люди узнавали о сексе в пятнадцать лет и умирали в тридцать пять, они сталкивались с меньшим набором проблем, чем люди нашего времени, которые узнают о сексе лет, я думаю, в восемь, а доживают до восьмидесяти. Слишком долгий срок для того, чтобы удерживать в поле внимания одну и ту же идею. Одну и ту же тошнотворную идею.

Родители, пекущиеся о своих детях и заботящиеся о том, чтобы те провели в скуке как можно меньшую часть своей жизни, должны вернуться к старой практике и не позволять им ходить на свидания как можно дольше, чтобы у них больший срок оставалось предвкушение чего-то.

Секс в любом случае гораздо более упоителен на экране и на страницах книг, чем на простынях. Позвольте детям читать о нем и мечтать о нем, а затем прямо в тот момент, когда они уже подходят к тому, чтобы испытать все в действительности, огорошьте их сообщением, что они уже испытали самое восхитительное, что оно уже позади.

Любовь в фантазиях гораздо лучше, чем любовь в действительности. Никогда не заниматься любовью — восхитительно. Самое волнующее притяжение образуется между двумя противоположностями, которые никогда не смыкаются.

Мне нравятся все известные «освободительные» движения, потому что после них вещи, бывшие совершенной мистикой, становятся понятными и даже

скучными, и никто не должен больше, если ему не довелось принять в чем-то участия, считать себя обойденным жизнью. К примеру, одинокие люди, приглядывающие себе мужа или жену, чувствовали себя, как правило, оставленными за бортом, потому что в прежние дни брак считался чем-то замечательным и удивительным. Джейн Вайатт и Роберт Юнг. Ник и Нора Чарльз. Этель и Фред Мерц. Дэгвуд и Блонди.

Брачному состоянию придали такой дивный образ, что людям жизнь становилась не мила, если им настолько не повезло, что у них не было мужа или жены. С точки зрения одиноких, брак был чудом, все атрибуты брачной жизни выглядели завлекательно, секс — это всегда подразумевалось — автоматически был замечателен сам по себе: никому не удавалось найти подходящих слов, чтобы описать его должным образом, потому что, чтобы понять, насколько он упоителен, было «необходимо самому испытать это». Это походило на заговор, составленный женатыми, с тем чтобы никто никогда не узнал, что вовсе не обязательно состояние в браке и занятия сексом доставляют полное удовлетворение. Если бы женатые были откровенны, от какого груза предрассудков избавились бы одинокие!

Однако все предпочитали держать в тайне, что, если вы женаты или замужем за кем-либо, вам не хватает места в постели и по утрам вы обоняете дурной запах из чужого рта.

Существует так много песен о любви. Но я пришел в настоящий восторг вчера, когда кто-то прислал мне слова песни о том, как ему на все наплевать, как ему совершенно нет до меня никакого дела. Она была замечательная. Ему действительно удалось выразить эту идею, что ему нет никакого дела.

Я не вижу ничего неправильного в том, чтобы быть одному. Мне это очень нравится. Люди столько носятся со своей частной, индивидуальной любовью. Но ей не следует придавать такое большое значение. То же и с жизнью — люди слишком много носятся и с идеей собственного бытия. И тем не менее что индивидуальная любовь, что индивидуальное существование — это два понятия, о которых восточные мудрецы вообще не думают.

Иногда я задумываюсь, возможен ли такой роман, который будет длиться вечно. Если вы замужем уже тридцать лет и «готовите завтрак тому, кого любите», а он входит в кухню, действительно ли у него замирает на мгновение сердце? Я имею в виду, если это обычное утро. Я думаю, что если сердце и замрет на мгновение, то над самим завтраком, хотя и это очень мило. Приятно, когда кто-то приготовил тебе завтрак.

Более всего вы расплачиваетесь за любовь тем, что рядом с вами всегда кто-то находится, невозможно побыть в одиночестве, а ведь это во столько раз лучше. Самая большая невыгода здесь, конечно же, недостаток места в кровати. Даже домашние животные посягают на место в вашей кровати.

Я верю в долгие помолвки. Чем длиннее, тем лучше.

Любовь и секс могут существовать рядом, и секс и нелюбовь могут существовать рядом, и любовь и отсутствие секса могут существовать рядом. Однако индивидуальная любовь и индивидуальный секс дурны.

Можно пребывать в такой же верности месту или вещи, как и человеку. Некоторые места действительно заставляют сердце замереть на мгновение, особенно если туда нужно добираться самолетом.

Мама всегда говорила мне, что о любви можно вообще не думать, но жениться нужно. Но я всегда знал, что никогда не женюсь, потому что я не хочу детей, не хочу, чтобы у них были те же проблемы, что и у меня. Не думаю, чтобы кто-то такое заслуживал.

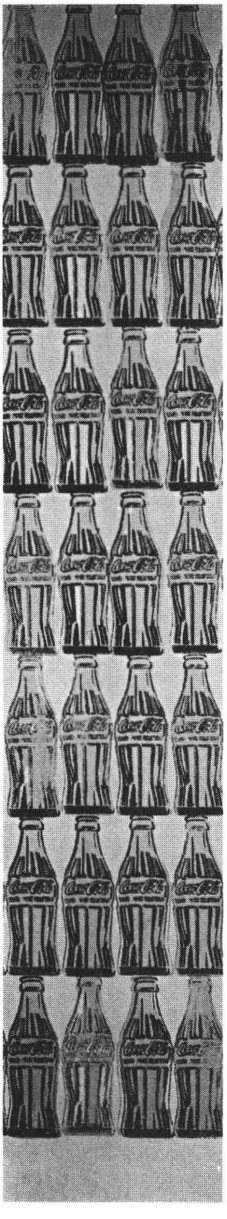
Я думаю о людях, у которых, как считается, нет никаких проблем, которые женятся, живут и умирают, у которых все было хорошо. У меня таких знакомых нет. У моих знакомых всегда имеются какие-нибудь проблемы, хоть бы и небольшие, например, бачок неисправен и в унитазе не сливается вода.

Моя идеальная жена должна много зарабатывать, все нести в дом и иметь телевизионную станцию.

Меня всегда завораживали старые военные фильмы, где девушки выходят замуж заочно, переговариваясь по телефону со своими нареченными, что воюют за океаном, и кричат: «Я тебя хорошо слышу, милый!» — я всегда думал в та-

кие моменты, как было бы замечательно, если бы они и дальше оставили все так, как есть, они были бы так счастливы. Но, разумеется, ежемесячный денежный перевод им бы не помешал.

У меня — телефонный партнер. Мы поддерживаем постоянные телефонные отношения вот уже шесть лет. Я живу в северной части города, а она — в южной. Все складывается просто замечательно: нам не приходится страдать от несвежего дыхания друг друга по утрам, и все же каждое утро мы чудесным образом завтракаем вместе, как любая другая счастливая пара. Я у себя в кухне на севере готовлю себе чай из перечной мяты и сильно зажаренную английскую булочку с джемом из апельсиновых корок, а она у себя на юге дожидается, пока ей доставят из ближайшего кафе кофе с молоком и поджаренный рогалик с медом и маслом — густое на воздушном, мед, масло и кунжутное семя. Мы болтаем по телефону, зажимая трубку между ухом и плечом, убивая время и коротая солнечные утренние часы, иногда отвлекаясь от разговора, иногда прерывая его по желанию. Нам не приходится беспокоиться о детях, наша единственная забота — телефон и все, с ним связанное. Мы понимаем друг друга. Двенадцать лет назад она вышла замуж за голубого и примерно все это время дожидается решения об аннулировании брака, но тем, кто интересуется и задает вопросы, она отвечает, что мужа засыпало насмерть при обвале в горах.



Симптом любви — это когда некоторые химические элементы в нас начинают портиться. Так что в любви что-то да должно быть, поскольку химические элементы значат же что-нибудь.

Когда я был моложе, то старался, все время старался узнать что-нибудь о любви, а поскольку в школе о ней не говорили, я обратился к кино — стал отыскивать в нем разгадку любви и что с ней делать. В те дни об определенных видах любви действительно можно было узнать из кино, но применить полученные знания на практике и добиться сколько-нибудь значимых результатов все равно было невозможно. Например, в один из вечеров я смотрел по телевизору «Улочку» выпуска 1961 года с Джоном Гейвином и Сьюзен Хейуорд и никак не мог побороть недоумения, потому что они все время твердили друг другу, как удивительно каждое драгоценное мгновение, которое они провели вместе, так что каждое драгоценное мгновение приносилось в дань другому драгоценному мгновению.

Мне же всегда казалось, что фильмы могут рассказать намного больше о том, как все на самом деле происходит между людьми, и помочь таким образом понять всем тем, кто не понимает, что делать, какие перед ними открываются возможности.

В своих ранних фильмах я прежде всего стремился показать, как люди могут знакомиться, что они могут при этом делать, что могут сказать друг другу. В этом, собственно, была главная идея: двое людей в процессе знакомства. Когда видишь это во всей нагой и удивительной простоте, понимаешь, в чем, собственно, суть дела. Мои фильмы показывали, как некоторые люди ведут себя, как реагируют на других. Они были как бы социологическими «случаями». Они были похожи на документальное кино. Если вам казалось, что показанный отрывок имеет отношение к вам, это становилось «случаем», а если он не имел отношения к вам, то становился документальным фильмом, мог относиться к каким-то людям, которых вы знаете, мог решить некоторые ваши недоумения относительно них.

В фильме «Девушки в ванной» (Tub Girls), например, девушкам приходилось принимать ванну, когда в самой ванне уже кто-то сидит, им приходилось учиться принимать ванну с другими людьми. В то время как мы снимали «Девушек в ванной», они знакомились прямо в ванной. Девушке приходилось подносить свою ванну к следующему, с кем ей нужно было купаться, она совала свою ванну под мышку и отправлялась... Мы пользовались чистой пластиковой ванной.

Меня никогда не привлекала идея снимать просто сексуальные фильмы. Если бы мне захотелось снять настоящий сексуальный фильм, я бы отснял цветок, из которого рождается другой цветок. Самая лучшая история любви — два попугая-неразлучника, сидящие в одной клетке.

Самый лучший вид любви — любовь, когда-ты-не-думаешь-об-*этом*. Кому-то удается заниматься сексом и при этом очистить свое сознание настолько,

что оно заполняется только сексом; другим никогда не удается очистить свое сознание и заполнить его сексом, поэтому они думают, занимаясь сексом: «Неужели это и вправду я? Неужто я и вправду этим занимаюсь? Очень странно. Пять минут назад я этим еще не занимался. Через некоторое время я уже не буду этим заниматься. Что бы сказала моя мама? Как это люди вообще додумались до такого?» Так что первый тип людей — те, кто может очистить свое сознание полностью и заполнить его только сексом, — оказывается в лучшем положении. Второму типу следует отыскать другое занятие, позволяющее расслабиться и ни о чем не думать. Для меня этим другим занятием стал юмор.

Смешные люди — единственный вид людей, который меня действительно интересует, потому что как только кто-то перестает быть смешным, мне становится с ним скучно. Но, если самой большой привлекательностью для вас обладают именно смешные свойства человека, возникает проблема, потому что быть смешным — вовсе не значит быть сексуальным, так что в конце концов, когда спадают покровы, вы не почувствуете действительной привлекательности, не сможете всерьез сделать *это*.

Мне же больше нравиться смеяться в постели, чем делать *это*. Залезть под простыню и рассказывать анекдоты — по мне, самое лучшее. «Ну, как я был, ничего?» — «Еще бы, было дико весело». — «Чудо мое, ты был ужасно смешной сегодня ночью».

Если бы я отправился к ночной красавице, то заплатил бы ей, чтоб она рассказывала мне анекдоты.

Иногда сексуальные отношения не стареют. Мне приходилось видеть пары, у которых сексуальное притяжение друг к другу не выветривалось с годами.

Люди, долгое время живущие вместе, на самом деле становятся похожими друг на друга, потому что когда тебе кто-то нравится, ты перенимаешь его манеры, приятные мелкие привычки. И вы едите одну и ту же еду.

У каждого свое собственное представление о любви. Одна девушка, с которой я когда-то был знаком, сказала однажды: «Когда он не захотел кончить мне в рот, я поняла, что он меня любит».

В течение многих лет мне удавалось гораздо успешнее управляться с любовью, нежели с ревностью. Я постоянно испытываю приступы ревности и зависти. Думаю, что я, может быть, самый ревнивый и завистливый человек на свете. Моя правая рука ревнует к левой, когда та пишет хорошую картину. Если моей левой ноге удается изящное па в танце, правая тут же начинает завидовать. Левая сторона моего рта завидует и ревнует к правой стороне, если той достается лакомый кусок. Я испытываю приступ зависти за обедом, если кому-то пришло в голову заказать для себя нечто лучшее, чем у меня. Я завидую чужим нечетким кадрам на обычной пленке, даже если у меня есть отчетливый снимок того же самого объекта, выполненный на полароиде. Вообще я начинаю просто сходить с ума, если мне не дают выбрать самое лучшее абсолютно во всем.

Сколько раз мне приходилось делать что-нибудь, чего мне совершенно не хотелось, только потому, что меня постоянно грызет зависть: это сделает вместо меня кто-то другой. Более того, я всегда стараюсь покупать вещи и людей просто потому, что ревную к ним того, кто может купить их вместо меня, ведь они могут оказаться хорошими при ближайшем рассмотрении. Это одна из мучительнейших историй моей жизни. Те несколько раз, что я попадал на телевидение, я испытывал такую зависть к ведущему программы, что просто не мог говорить. Как только на меня направляют телевизионную камеру, я начинаю думать: «Я хочу свое собственное шоу... я хочу свое собственное шоу».

Когда мне кажется, что в меня кто-то влюбился, я начинаю страшно нервничать. Каждый раз, когда у меня «роман» и я иду на свидание, я так нервничаю, что привожу с собой всю свою мастерскую. Примерно пять-шесть человек. Сначала они все заезжают за мной, а потом мы вместе едем за ней. Любишь меня — люби мою команду.

Все перемешиваются, целуют на ночь не того, кого хотели. Мой способ выразить благодарность коллегам за то, что они выполняют роль чичероне на моих свиданиях, — предложение использовать меня как чичероне на их свиданиях. Один или даже двое из них не отказываются, в свою очередь, воспользоваться этой услугой, потому что один или двое из них немного похожи на меня, они

тоже не хотят, чтобы что-нибудь происходило. Когда я с ними, говорят они мне, ничего и не случается. При мне ничто не происходит. Где бы я ни был.

Я открываю дверь, вхожу и сразу вижу, что один из них рад, что я пришел, потому что что-то уже начало происходить, и они ждут не дождутся, чтобы я сделал так, чтобы ничего не произошло. Особенно когда кто-то из них оказывается на мели, особенно в Италии — всем известно, как итальянцы любят устроить, чтобы что-то происходило. Я же в такой ситуации — чистое противоядие.

Люди должны влюбляться с закрытыми глазами. Закрой, закрой глаза. Не смотри.

Некоторые мои знакомые проводят много времени, пытаясь измыслить, как бы им кого-нибудь соблазнить. Поначалу мне казалось, что только у тех, кто не работает, есть время думать о подобных вещах, но потом осознал, что большинство людей используют чужое время для того, чтобы придумывать себе новые завоевания. Огромное количество людей, работающих в конторах, на самом деле даже получают деньги за то время, что проводят в мечтах о своих новых победах.

Я верю в приглушенный свет и кривые зеркала. Каждому полагается ровно столько света, сколько ему требуется (чтобы хорошо выглядеть). Кроме того, если, как я советовал ранее, узнаешь о сексе, когда тебе уже за сорок, то приходится полюбить приглушенный свет и кривые зеркала.

Любовь можно продавать и покупать. Одна из суперзвезд старшего поколения горько рыдала всякий раз, когда кто-то, кого она любила, выставлял ее из своей «студии», а я всегда говорил ей: «Не волнуйся. Ты обязательно станешь когда-нибудь знаменитой и сможешь его купить». Все произошло именно так, как я тогда говорил, и теперь она совершенно счастлива.

Брижит Бардо стала одной из первых по-настоящему современных женщин, она относилась к мужчинам как к сексуальным объектам, покупала их и сбывала с рук. Мне это нравится.

В настоящее время самые модные девушки в городе — это «ночные бабочки». Они носят самую модную одежду. Как правило, они всегда отставали от всех и выглядели старомодными, но теперь они первыми выходят на улицу в только что придуманной одежде. Помудрели. Самые сообразительные девушки в настоящее время тоже «ночные бабочки». Более раскрепощенные. Но все они все еще носят эти уродливые сумочки на длинных ремнях через плечо.

Секс-и-ностальгия — об этом забавно поразмышлять. Однажды я прогуливался по Вест-Сайду в районе 40-х улиц, бродил возле так называемых «секс-клубов», разглядывая глянцевые фотографии девушек 8x10 дюймов, которые они выставляют в витринах. В одной из витрин фотографии смотрелись так, будто были сделаны еще в 50-х, но сами отпечатки не пожелтели от старости, ничего такого в них нельзя было заметить, так что я никак не мог решить, то ли именно эти девушки сейчас сидят там внутри, то ли в витрине все еще выставлены старые снимки, а сами девушки внутри уже не такие, типа Мами Ван Дорен, а измученные жизнью бывшие хиппушки. Было совершенно непонятно. Может быть, руководство заведения старалось угодить вкусам толпы, ностальгирующей по всем тем девушкам, которых им не удалось «подклеить» в 50-х.

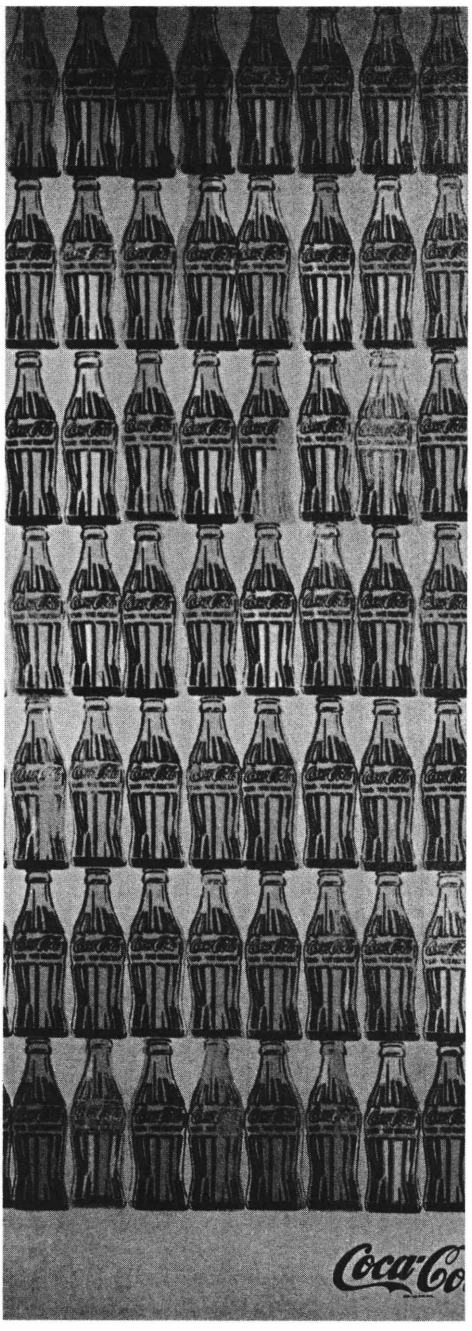
Все так быстро меняется, что нет никакой возможности сохранить образ своей мечты в неприкосновенности до того момента, когда ты и вправду будешь готов отдаться ей. Подумать только обо всех маленьких мальчиках, мечтавших когда-то о девицах в шикарных кружевных бюстгальтерах и шелковых комбинациях! У них нет ни малейшего шанса найти то, что они искали всю жизнь, разве что та самая девица только что побывала в магазине уцененных товаров, но это даже хуже, чем ничего.

Фантазии и одежда зачастую сопутствуют друг другу, однако времена и нравы и это поставили с ног на голову. Когда производители одежды производили хорошую одежду из качественных материй, вполне заурядный человек, купивший костюм и рубашку, не особенно заботясь о том, как они выглядят и обративший внимание только на то, чтобы они пришлись впору, покидал магазин, унося приличный костюм с качественной отделкой из прекрасного добротного материала.

Однако труд вздорожал, и производители от года от года стали предлагать несколько меньшее количество качества и труда за те же деньги, и никто не попы-

тался этому воспротивиться, и они просто поперли напролом, и до сих пор идут напролом, как бы пытаясь выяснить, где тот предел, до какого минимума они смогут дойти прежде, чем люди спросят: «Это что же, по-вашему, рубашка?» Промышленники, производящие одежду среднего качества, предлагают людям в наши дни откровенное барахло. Помимо того что одежда попросту плохо пошита — стежки крупные, подкладки нет, вытачек нет, швы не заделаны, — она еще и выполнена из синтетики, которая сама по себе выглядит ужасно от первого до последнего дня носки. (Единственная хорошая синтетика, по-моему, нейлон.)

Нет, в наши дни человеку приходится быть крайне осмотрительным при выборе покупки, а не то он приобретет сущую гадость. Да еще и прилично за нее заплатит. Все сказанное означает, что если сегодня на улице вы повстречаете хорошо одетого человека, сразу можно сделать вывод, что он очень много думает о своей одежде и о том, как он выглядит. И это сразу же убивает хорошее впечатление, потому что на самом деле никому не следует слишком много думать о том, как он выглядит. То же относится и к девушкам, однако с некоторыми оговорками — им позволено несколько больше заботиться о своей внешности, не производя впечатления отталкивающей самопоглощенности, потому что они по природе более хорошенькие. Мужчина же, который слишком много думает о том, как он выглядит, обычно заботится исключительно о своей привлекательности, а это само по себе крайне отталкивает в мужчине.



Так что сегодня, повстречав человека, одетого так, как вы когда-то желали одеться в своих юношеских мечтах, вы понимаете, что это вовсе не ваша мечта шествует по улице, а просто некто, у кого были такие же мечты, решил, в отличие от вас, не достичь ее и не стать ею, но начать походить на нее, отправился в магазин и купил тот самый образ, который вам обоим нравился. Так что забудьте об этом.

Подумайте о Джеймсе Дине и всех его подражателях и обо всем, что это означает.

Трумен Капоте однажды сказал мне, что некоторые разновидности секса — это полное, законченное проявление ностальгии, и мне кажется, что так оно и есть. Остальные виды секса включают ностальгию в разной степени, от незначительной до большой, однако мне представляется возможным утверждать, что бóльшая часть сексуальных проявлений содержит определенные формы ностальгии, не важно по чему.

Секс — это ностальгия по тому времени, когда ты еще хотел его временами.

Секс — это ностальгия по сексу.

Некоторым кажется, что проявления насилия сексуальны, однако мне такое понимание всегда было недоступным.

В соннике моей матери на «любовь» всегда выпадало счастливое число. Когда я был маленький, мама увлекалась числами, и я помню, как она все время справлялась с сонником по поводу увиденного сна, вычитывая в книге, к счастью ли был сон, и пояснения давались в виде чисел, с которыми потом нужно было что-то делать. И сны про «любовь» всегда приносили ей счастливое число.

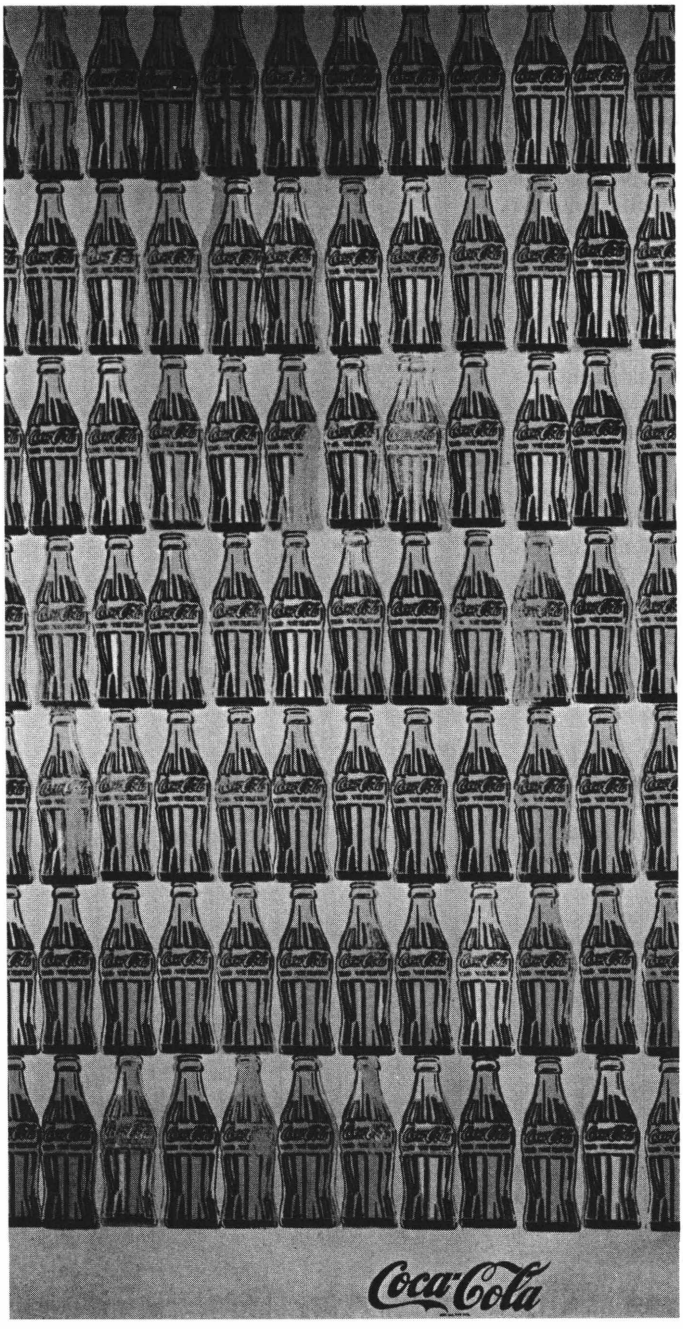
Когда хочется на что-то быть похожим, значит, ты это на самом деле любишь. Когда хочется быть, как скала, ты действительно любишь скалу. Мне нравятся пластиковые персонажи, куклы в человеческий рост.

Люди с красивой улыбкой меня просто завораживают. Следовало бы задуматься, что заставляет их улыбаться так красиво.

Человеческое существо вызывает желание поцеловать его, когда на нем нет макияжа. Губы Мэрилин не хотелось целовать, однако они были в высшей степени фотогеничны.

Один из моих фильмов, «Женщины восстали» («Бунтующие женщины»), поначалу назывался просто «Секс», и я теперь уже не помню, почему мы решили изменить название. Три главные женские роли играли трое транссексуалов: Кенди Дарлинг, Джекки Куртис и Холли Вудлон. Все они играли женщин в разной степени и на разных стадиях «освобождения».

Помимо всего прочего, транссексуалы — живое свидетельство того, какими женщины хотели быть, какими некоторые люди до сих пор хотят их видеть, какими некоторые женщины до сих пор хотят являться. Транссы — это ходячие архивы идеальной кинозвездной женственности. Они исполняют ту же роль, что и документальное кино, как правило, посвящая свою жизнь созданию образа блестящей праздной женственности, вечно живого и вечно доступного для изучения (с не очень близкого расстояния).



Для того чтобы получить отдельную палату в больнице, раньше требовалось быть очень богатым, но теперь вам ее непременно предложат, если вы транссексуал. Если вы транссексуал, то вас захотят изолировать от остальных пациентов, хотя, может быть, транссексуалов теперь наберется на целую плату.

Меня совершенно завораживают молодые люди, готовые свою жизнь положить на то, чтобы превратиться в настоящих девушек. Им приходится так тяжело трудиться, просто двойную нагрузку нести, чтобы вытравить из себя все признанные мужские признаки и взрастить в себе все признаки женского. Я не хочу сказать, что именно этим и следует заниматься, я не хочу сказать, что это отличная идея, я не хочу сказать, что это не сведение самого себя на нет и не саморазрушение, и я не хочу сказать, что это, возможно, не самая уникальная по степени абсурдности вещь, которую мужчина может проделать со своей жизнью. Я хочу сказать только, что это тяжкий труд. Этого вы у них не отнимете. Тяжкий труд — выглядеть полной противоположностью тому, чем тебя сотворила природа, стать не только имитацией женщины, но, в первую очередь, имитацией женщины вымышленной. Когда кинозвезды оставляют кино и отправляются на кухню, они больше не вы-

глядят, как звезды, — они выглядят, как мы с вами. Транссексуалы — напоминание о том, что некоторые звезды все-таки не совсем, как мы с вами.

В течение долгого времени мы снимали в своих фильмах множество транссов, потому что настоящих девушек, наших знакомых, трудно было чем-нибудь увлечь, а транссексуалы увлекались всем, что им ни предложи. Но со временем девушки стали более энергичными, так что мы снова стали снимать их, и довольно часто.

В фильме «Женщины восстали» Джекки Куртис сымпровизировал одну из лучших мизансцен, посвященных разочарованию в сексе, когда он в женской роли, изображая девственницу — учительницу из города Байонн, штат Нью-Джерси, — был вынужден орально доставить удовлетворение Мистеру Америке (то есть «взять в рот»). Перестав, наконец, давиться и кое-как завершив весь процесс, бедняга Джекки никак не могла понять, занималась она сексом или нет: «Невероятно, что, лишившись именно этого, миллионы девушек кончают с собой, когда их приятели сбегают...» Джекки высказывала те самые недоумения, которые становятся уделом многих, пришедших, наконец, к пониманию, что секс — просто тяжелый труд, как и все остальное[1].

Проблемы у людей возникают в основном от фантазий. Если бы у вас не было фантазий, у вас не было бы и проблем, потому что вы бы просто принимали жизнь такой, как она есть. Но тогда у вас не возникало бы и романтической влюбленности, потому что романтическая влюбленность — это когда вы нашли свою мечту воплощенной в том, кто и рядом с ней не стоял. Мой приятель все время повторяет: «Женщины любят во мне мужчину, которым я не являюсь».

Когда говоришь с влюбленным человеком, то очень легко допустить бестактность, потому что они гораздо чувствительнее ко всему относятся. Однажды, помнится, я был на званом обеде, разговаривал с парочкой, причем они выглядели очень счастливыми и довольными друг другом, и сказал: «Вы самая счастливая пара, какую мне только доводилось видеть». Это было принято благосклонно, и тогда я продолжил и ляпнул свою неизбежную ежевечернюю бестактность: «У вас, должно быть, любовь, о которой пишут в книжках. Я уверен, что вы встретили друг друга еще в раннем детстве». Тут у них вытянулись лица, они отвернулись и избегали меня на протяжении всего вечера. Как выяснилось позже, один ушел от жены, а другая от мужа, они бросили детей, чтобы быть вместе.

Так что нужно непременно соблюдать осторожность, когда говоришь с человеком о его любовной жизни. Когда человек влюблен, его проблемы обретают странные пропорции и трудно судить о том, что может его задеть.

Очень странно бывает думать о любовных проблемах людей, которых хорошо знаешь, потому что их любовные проблемы сильно отличаются от их житейских проблем.

Я знаю одного транссексуала, который все ждет настоящего мужчину, что наконец его/ее полюбит. Мне постоянно встречаются сильные женщины, ждущие, чтобы слабый мужчина пришел и поработил их.

Я не знаю никого, кто бы не мечтал. Мечты, должно быть, есть у каждого.

Мой приятель-кинопродюсер действительно докопался до истины, когда сказал: «Фригидные люди способны сечь по-настоящему». Он был прав: действительно могут и действительно секут.

Слава

Ъ. Чего от тебя хотели эти звукооператоры?

Э. Они хотели, чтобы я порезал пленку. Мой голос тогда зазвучит, будто я пою. Мне нравится рекламный ролик «Дейли Ньюс», который ты делал для телевидения Я смотрел его пятнадцать раз

Некая компания недавно выразила намерение купить мою ауру. Моя продукция их не интересовала. Они повторяли все время: «Нам нужна ваша аура». Я так и не понял, что им было нужно. Но они готовы были заплатить за это кучу

[1] Джекки Куртис — знаменитый транссексуал, поэтому то «она», то «он» — *Прим переводчика*

денег. И тогда я подумал, что если кто-то хочет заплатить так много за мое «то самое», мне нужно постараться выяснить, в чем оно состоит.

Мне кажется, аура — это нечто такое, что видно только другим, и при этом они видят ровно столько, сколько хотят увидеть. Она живет только глазами другого. Ауру можно увидеть только у тех, с кем плохо знаком или незнаком вообще. Вчера вечером я обедал со всей свой «командой». Ребята из «команды» относятся ко мне, как к чему-то совершенно обыкновенному, потому что знают меня и видят каждый день. Но вчера пришел один приятный парень, которого кто-то из них привел и который не был со мною знаком, так он все не мог поверить, что обедает со мной! Остальные видели меня, но он видел мою ауру.

Когда просто смотришь на уличного прохожего, у него действительно может оказаться аура. Но стоит ему только открыть рот, и ауры след простыл. «Аура» держится, пока не заговоришь.

Самая громкая слава у тех, чьи имена написаны на больших магазинах. Людям, именами которых названы крупные магазины, я завидую по-настоящему. Вроде Маршалла Филда.

Однако быть знаменитым вовсе не так уж важно. Если бы я не был знаменит, в меня не стали бы стрелять за то, что я Энди Уорхол. Может статься, меня подстрелили бы во время службы в армии. Или, наоборот, я стал бы толстым школьным учителем. Никогда ничего не знаешь наперед.

Хорошая причина стать знаменитым — возможность читать все толстые журналы, зная поименно тех, о ком говорится в каждой статье. Страница за страницей — и одни твои знакомые. Мне нравится данный вид читательского опыта, это лучший аргумент в пользу того, чтобы стать знаменитым.

Я постоянно нахожусь в смущении относительно того, кто является истинным автором новостей. Мне всегда казалось, что если в новостях появляется твое имя, тогда тебе и должны заплатить гонорар. Потому что это именно твои новости, а они берут их и продают, будто собственную продукцию. Но, с другой стороны, они вечно говорят, что помогают тебе, и это тоже правда, но все же если бы люди не отдавали своих новостей в новостные издания, если бы каждый пользовался своими новостями исключительно единолично, у новостных изданий не было бы никаких новостей. Так что, мне кажется, платежи должны быть взаимными. Однако до конца я в этом все-таки не разобрался.

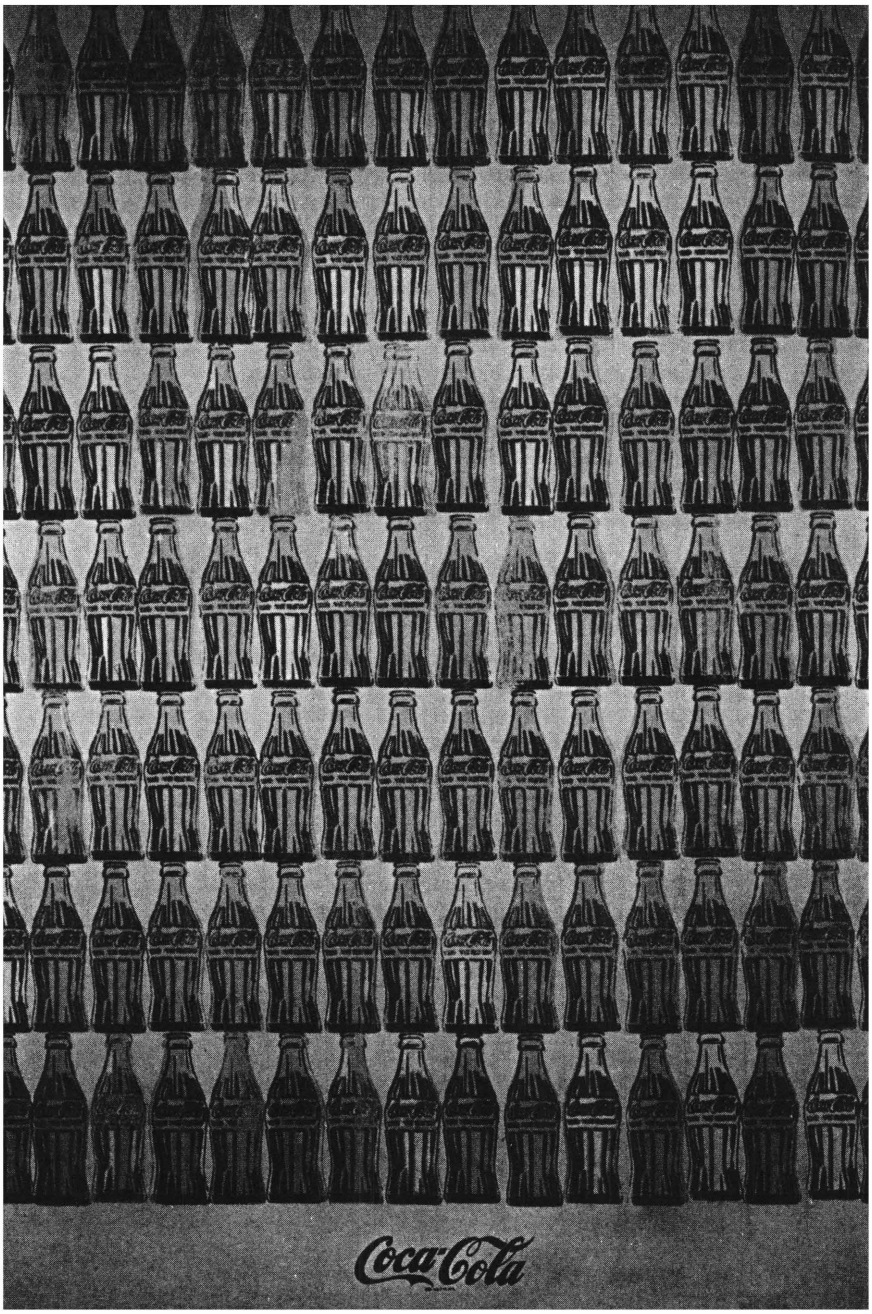
Самый ужасный, самый жестокий материал обо мне, который когда-либо печатали, — это репортаж в журнале «Тайм» о том, как меня подстрелили.

Я выяснил, что все интервью подготавливаются заранее. Они наперед знают, что хотят о тебе написать, и знают, что о тебе думают, прежде чем с тобой поговорят. Так что они просто выискивают там и сям словечки и подробности, могущие послужить иллюстрацией тому, что они собираются написать. Если поддаться на провокацию и принять все за чистую монету, никогда не угадаешь, что за статью напишет человек, с которым ты разговариваешь. Самый милый, самый смешливый человек может написать подлый злобный текст, а люди, которые, по вашему мнению, вас ненавидят, пишут иногда смешные, милые статьи. Журналистов труднее понять, чем политиков.

Когда кто-то пишет действительно злобную статью, я стараюсь не ввязываться в скандал, потому что кто ты такой, чтобы знать, будто все это неправда?

Люди часто говорили, будто я старался «наколоть» прессу, давая одну автобиографию одной газете и другую — другой. Мне нравилось давать разную информацию в разные журналы, потому что это позволяло как бы пометить, кто откуда добывает сведения. Встречая потом людей, по тому, что из сказанного мною они цитировали, я всегда мог судить, какие газеты и журналы они читают. Иногда смешные вещи напоминают о себе много, много лет спустя, как, например, когда интервьюер говорит: «Вы однажды сказали, что Лефрак Сити — самое красивое место на земле», и сразу становится понятно, что он читал интервью, данное тобой много лет назад журналу «Аркитекчурел Форум».

Правильная статья, появившаяся в правильном месте, может на месяцы и даже на годы обеспечить человеку внимание общества. Я двенадцать лет жил возле одного бакалейного магазина. Каждый день я ходил туда, бродил между полок, выбирая то, что мне по вкусу, — это мой любимый ритуал. Двенадцать лет я делал это каждый день. Затем однажды вечером «Нью-Йорк Пост» опуб-



Зеленые бутылки кока-колы

ликовала на первой полосе цветную фотографию: Моника Ван Ворен, Рудольф Нуриев и я. Когда я пришел в магазин следующий раз, все продавцы заорали: «Вот он!» и «Я же говорил, что это тот самый!» Мне не захотелось больше туда ходить. Затем, когда моя фотография появилась в «Тайм», я неделю не мог выгуливать собаку в парке, потому что на меня показывали пальцем.

Всю свою жизнь и вплоть до прошлого года в Италии я был никем. Я был кем-то — с оговорками — в Германии и Англии, и потому-то я больше не езжу в эти страны, но в Италии не могли даже правильно написать мою фамилию. И вот однажды «Л'Уомо Вог» выяснила, наконец, как она пишется, от одной из наших суперзвезд, которая начала выезжать с одним из их фотографов, — видимо, это шептали ночью между ласк, — как бы там ни было, он сообщил «Л'Уомо», как пишется моя фамилия, как называются мои фильмы, и передал им снимки с моих работ, и теперь я стал в Италии объектом массового помешательства. Я был, помнится, в малюсеньком городке под названием Боиссано на менее удачной стороне Ривьеры, пил себе аперитив на террасе у местного газетного киоска, так молодой парень, старшеклассник, подходит ко мне и говорит: «Привет, Энди, как там Холли Вудлон?» Я был потрясен. Он знал примерно пять слов по-английски, и четыре из них были Flesh, Trash, Heat и Dallesandro[2], причем последнее — итальянское и потому не считается.

Мне всегда были интересны ведущие ток-шоу. Один знакомый говорил мне, что может посмотреть на человека, ведущего такую передачу, и сразу сказать, откуда он родом, в какую школу ходил, к какой церкви принадлежит, — просто по тому, каких людей он приглашает на передачи и какие вопросы задает. Мне бы очень хотелось обладать этой способностью — просто видя человека в телепрограмме, знать о нем все, уметь определять, какие у него проблемы. Представьте себе, смотрите вы ток-шоу и немедленно понимаете, например, следующее:

— у этого проблема в том, что он хочет быть красавцем;

— у этого проблема в том, что он ненавидит богатых;

— у этого проблема в том, что у него «не стоит»;

— у этого проблема в том, что он хочет себя пожалеть;

— у этого проблема в том, что он хочет казаться умным.

Может быть, вы даже смогли бы тогда понять, почему у Дины Шор нет проблем.

А еще удивительно было бы обладать способностью определять цвет глаз человека, только взглянув на него, — цветное телевидение до сих пор не очень позволяет в этом разобраться.

Некоторые люди заражены какой-то телевизионной магией. Вне видимости камеры они просто разваливаются на куски, а как только попадут в фокус, собираются и чудесно выглядят. Они дрожат и потеют, пока ждут своего выхода; дрожат и потеют, пока идут рекламные минуты; дрожат и потеют, когда все уже закончилось. Но покуда камера нацелена на них, они имеют вальяжный и уверенный в себе вид. Камера включает их и выключает.

Я никогда не разваливаюсь на куски, потому что никогда не собираюсь воедино. Просто сижу и повторяю: «Я сейчас упаду в обморок. Я упаду в обморок. Я знаю, что сейчас упаду в обморок. Я еще не упал в обморок? Значит, скоро упаду». Находясь на телевидении, я не могу заставить себя думать о том, что сейчас будут спрашивать или что я собираюсь произнести. Я думаю только: «Это что же, прямая трансляция? Да? Ну, тогда ничего не получится, потому что я упаду в обморок. Я так и знаю, что вот-вот упаду в обморок». При прямой трансляции у меня случается именно такой поток сознания. При аудиозаписи все совсем не так.

Мне при этом всегда казалось, что ведущие ток-шоу и прочие персонажи нашего телевидения понятия не имеют о том, что можно так нервничать, но потом мне пришло в голову, что у многих из них имеется разновидность той же самой проблемы — может быть, они все время твердят про себя: «Я все напорчу, я все напорчу — вот летний домик в Ист-Хэмптоне — вот идет совместная реклама Парк Авеню — вот уже про сауну...» Разница в том, что, пока они прокручивают эту разновидность «я сейчас упаду в обморок», телевизионная магия помогает им как-то собраться и извлекать откуда-то нужные строки и сведения.

---

[2] Названия фильмов Э Уорхола — *Прим переводчика*

Некоторым стоит только начать выступление, как они «заводятся». «Заводиться» каждый может по-своему. Я как-то наблюдал по телевизору за молодым актером, которому вручали премию «Эмми». Как только он поднялся на сцену, тут же завелся, сразу начал играть, заговорил: «В первую очередь я хочу поблагодарить свою жену», стал разыгрывать сцену «незабываемые моменты жизни». Он просто царил. Я подумал, каким фантастическим, грандиозным моментом может стать вручение приза, вроде как сейчас для кого-то, кто начинает «заводиться» только перед большим скоплением публики. Если именно это его заводит, то тут уж настает его час, он должен чувствовать себя великолепно, думать: «Я могу все, все, *все*».

Но и у каждого находится, должно быть, специальное время и место, когда он может завести себя.

Когда я завожусь?

Я завожусь, когда отключаюсь и иду в постель. Это мой грандиозный миг, я всегда жду его с нетерпением.

Хорошие исполнители, мне кажется, это просто сверхвместительные накопители, поскольку они могут изображать эмоции, речь, внешность, настроение, — они более вместительны, нежели магнитофонная запись, видеопленка, большая книга. Хорошие исполнители могут каким-то образом накапливать в себе опыт в его полном объеме — людей, ситуации, — а затем воспроизводить его по желанию. Они произносят строфу совершенно так, как ее следует произнести, и при этом выглядят совершенно так, как следует выглядеть, произнося ее, потому что где-то когда-то они уже наблюдали всю сцену целиком и зафиксировали ее в памяти. Им известно, таким образом, и какие строки должны последовать, и как их следует озвучить. И как промолчать.

Моему пониманию доступны либо любители, либо очень плохие исполнители, потому что, что бы они ни делали, оно никогда не умеет состояться до конца, а потому и не может быть фальшивкой. Но никогда, никогда я не мог понять по-настоящему хороших, профессиональных исполнителей.

Каждый профессиональный исполнитель, которого мне приходилось видеть, проделывал совершенно те же самые вещи в совершенно те же самые моменты в каждом шоу. Им заранее известно, где публика засмеется, а где будет глубоко тронута. Мне же нравятся вещи, которые меняются от раза к разу. Поэтому меня волнуют любительские постановки и плохие актеры — тут никогда не знаешь, что они выкинут в следующее мгновение.

Джекки Куртис долгое время писал пьесы и ставил их на Второй авеню, и каждый вечер пьеса менялась — и слова, и даже сюжет. Только название пьесы оставалось прежним. Если двое видели одну и ту же пьесу в разные дни и делали попытку о ней поговорить, скоро выяснялось, что в двух представлениях не было ничего общего. Представления этих пьес «эволюционировали», поскольку сами пьесы все время изменялись.

Я знаю, что профессионалы работают быстро, и это хорошо, они являются вовремя и без пропусков, и они в форме, и они в курсе, и они исполняют свои номера, и с ними не возникает никаких проблем. Вы смотрите их представление, и они выглядят так естественно, вы поверить не можете, что это не импровизация, — все выглядит так, будто рассмешившая вас строчка пришла им в голову, пока они произносили предыдущую. Но вот вы идете смотреть то же самое представление на следующий вечер, и все та же самая смешная строчка случайно приходит им в голову в тот же самый момент.

Если я когда-нибудь стану подбирать актера на роль, я хочу, чтобы это был «неподходящий» человек. Я никогда не мог себе представить «подходящего» актера в какой бы то ни было роли. Подходящий актер в подходящей роли — это было бы слишком. Кроме того, ни один человек не может полностью подходить ни на какую роль, потому что роль сама по себе ненастоящая, только часть настоящего, поэтому гораздо лучше найти кого-нибудь, кто совершенно не подходит. Тогда вы сможете быть уверены, что чего-то добьетесь.

Неподходящие люди кажутся мне всегда такими подходящими. Когда же перед вами много народу и все хорошие, трудно бывает сделать выбор, и самое

простое здесь — выбрать по-настоящему неподходящего человека. И я всегда выбираю этот простейший путь, потому что для меня «простейший» означает также и «наилучший».

Вчера я работал над рекламой звукового оборудования, пытался выговорить все слова, которые они мне понаписали и которые я сам никогда бы не стал говорить таким именно образом, — пытался, но просто не смог.

Когда в фильме с Элизабет Тейлор я играл некое лицо в аэропорту, мне нужно было произнести что-то вроде: «Пойдемте. У меня важная встреча», у меня же все время выговаривалось: «Айда, девчата». Но в Италии звук все равно записывают наново, так что не важно, чего ты там не сказал, ты это скажешь все равно.

Однажды мы делали рекламу авиалинии с Сонни Листоном: «Нужно хвалиться тем, что у тебя есть!» Мне нравилось говорить это, но они затерли мой голос во время перезаписи, хотя голос Сонни не тронули.

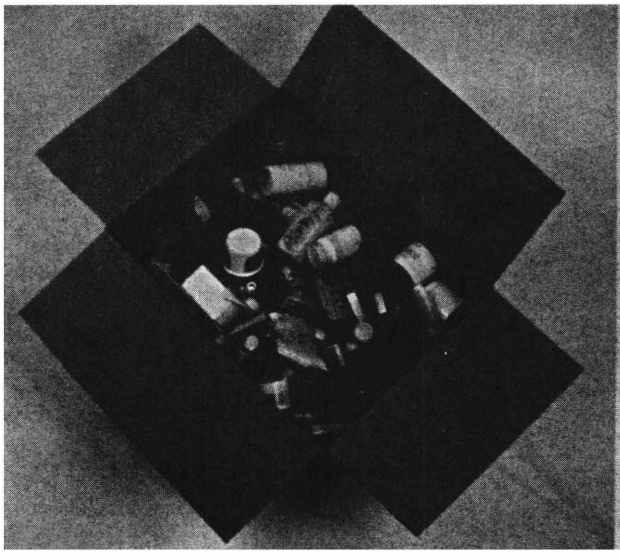
Кое-кто считает, что знаменитости могут произвести впечатление, только если о них знаешь с раннего детства или если узнал о них задолго до того, как познакомился. Они утверждают, что если ты никогда о ком-то не слышал и вдруг с ним познакомился, а затем тебе кто-нибудь скажет, что тебя только что представили самому богатому, самому известному человеку во всей Германии, например, на тебя это знакомство не произведет никакого впечатления, потому что ты сам никогда не тратил времени на то, чтобы представить, как знаменито данное лицо. Я же думаю как раз наоборот: на меня не производят никакого впечатления все эти смешные люди, которых считают знаменитыми, потому что с ними-то познакомиться всегда проще простого. Вот когда я вдруг знакомлюсь с кем-то, с кем никогда не чаял познакомиться, никогда не думал, что в один прекрасный день с ним заговорю, — это производит на меня неизгладимое впечатление. Люди вроде Кейт Смит, Лэсси, матери Паломы Пикассо, Никсона, «мамули» Эйзенхауэр, Тэб Хантер, Чарли Чаплина.

Маленьким мальчиком я часто слушал по радио «Поющую Даму» — все время, пока занимался в постели своими раскрасками. Позже, в 1972 году, я пришел на вечеринку в Нью-Йорке, и меня представили женщине, говоря: «В свое время она была «Поющей Дамой» на радио». Я не мог в себя прийти от изумления. Я совершенно не мог поверить в то, что с нею только что познакомился, потому что никогда и не думал, что смогу ее увидеть. Исходил из того, что это невозможно ни при каких обстоятельствах. Когда знакомишься с кем-то, с кем и не мечтал познакомиться, то оказываешься застигнутым врасплох, ничего не успеваешь нафантазировать и никогда не разочаровываешься.

Есть люди, всю свою жизнь посвятившие размышлениям о какой-либо знаменитости. Они выбирают кого-нибудь, кто достаточно знаменит, и к нему — или к ней — буквально прилепляются. Все пространство своего сознания они

Туалетные принадлежности и косметика, которой пользовался Энди Уорхол в 1950—1980-х годах

Хеди Ламар



заполняют размышлениями об этой персоне, с которой никогда и знакомы-то не были или, может, однажды только и встречались. Порасспрашивайте любую знаменитую особу, что ей приходит по почте, и у каждой непременно отыщется хоть один человек, помешанный на ней и постоянно пишущий письма. Так странно думать, что некто посвящает всю свою жизнь размышлениям о вас.

Мне все время пишут разные сумасшедшие. Мне все время кажется, что мое имя стоит в каком-то специальном списке для сумасшедших.

Меня беспокоит мысль, что когда сумасшедшие что-то делают, они потом через несколько лет совершают это повторно и не помнят, что делали то же самое раньше, — им кажется, что все это абсолютно новая выдумка. Меня подстрелили в 1968-м, так что, можно считать, это была версия-1968. Теперь мне приходится думать: «Не захочет ли кто-нибудь совершить версию-1970 и подстрелить меня еще раз?» Другой тип фанатичного поклонника.

На заре создания фильмов фаны преклонялись перед звездами «целиком» — они выбирали себе звезду и любили в ней все. Сегодня можно выделить разные уровни фанатического поклонения. Теперь каждая кинозвезда обожествляется частично. Сегодня в одной сфере жизни звезду обожествляют, а о другой сфере ее жизни попросту забывают. Великий рок-идол может продать миллионы и миллионы своих дисков, но если он снимет плохой фильм и будет высказано мнение, что фильм плохой, никто на него не купится.

В наши дни все новые и новые категории людей возводятся в ранг звезд. Новыми звездами гигантской величины становятся спортсмены. (Когда мне приходится смотреть передачи о больших спортивных событиях вроде Олимпийских игр, я думаю примерно следующее: «Когда же хоть кто-нибудь из них *не* побьет рекорд?» Пусть кто-то пробежал дистанцию за 2,2 — значит ли это, что кто-то следующий пробежит ее за 2,1, 2,0 или 1,9 и так далее, пока рекорд не составит 0,0? Так в какой же момент они *не* смогут побить рекорд? Что им придется сделать — поменять время или сменить рекорд?)

Сегодня, даже если вы полный проходимец, с вами будут продолжать считаться. Вы можете писать книги, выступать по телевидению, давать интервью, вы будете большой знаменитостью, и никто никогда не посмеет посмотреть на вас сверху вниз оттого, что вы проходимец. Вы будете продолжать высоко стоять в общественном мнении. И все это потому, что больше всего на свете людям нужны «звезды».

Работа, за которую много платят, помогает освободиться от собственного имиджа. Когда я зарабатывал, рисуя обувь для журналов, мне платили сдельно за каждый рисунок, так что я потом подсчитывал нарисованные мною туфли, чтобы вычислить, что мне за них причитается. Я выражал стоимость собственной жизни в количестве нарисованной обуви — подсчитав рисунки, я знал, сколько у меня денег.

Манекенщицы могут иногда сильно нагрубить. Они получают почасовую оплату и отрабатывают по восемь часов в день, поэтому, даже сидя дома, считают, что им должны платить за потраченное на вас время. Кинозвезды зарабатывают миллионы долларов, можно сказать, ни за что, но стоит кому-нибудь попросить их сделать что-то даром, они совершенно звереют — воображают, будто даже за труд поговорить с кем-то в бакалейной лавке им следует платить по пятьдесят долларов в час.

Так что всегда следует предлагать продукт, который не является непосредственно «тобой». Актриса может подсчитывать свои пьесы и фильмы, манекенщица должна вести счет своим фотографиям, писатель — словам, художник — картинам, и каждый должен совершенно точно знать, сколько он стоит, чтобы не застревать на мысли, будто его продукт — это он сам, его слава и его аура.

Работа

Ь. Больницы — это просто что-то чудовищное.
Э. Когда я оказался при смерти, мне пришлось написать на чеке свое имя.

До того как меня подстрелили, мне казалось, что я присутствую здесь скорее наполовину, чем целиком, — я подозревал, что не жизнью живу, а смотрю телеви-

зор. Часто слышишь, будто все, что происходит в кино, нереально, на самом же деле нереальны те вещи, которые случаются с тобою в жизни. В кино все эмоции выглядят такими сильными, такими настоящими — когда же в жизни с тобою что-то случается, это по большей части похоже на телепередачу, ты ничего не чувствуешь.

И прямо в тот момент, когда в меня стреляли, и впоследствии я был уверен, что смотрю телевизор. Каналы переключают, но все это — телевидение. Каждый раз, когда ты действительно, на самом деле чем-то поглощен, думаешь, как правило, совсем о другом. В тот момент, когда нечто происходит, ты мечтаешь о других вещах. Когда я очнулся в незнакомом месте, я не знал еще, что это больница и что через день после того, как стреляли в меня, убили Боба Кеннеди, — я услышал в полубреду, что тысячные толпы в соборе святого Патрика молятся и не могут утешиться, затем кто-то произнес: «Кеннеди», и это вернуло меня в мой телевизионный мир, потому что тогда до меня дошло: это я сам лежу здесь в страдании.

Итак, меня подстрелили на моем рабочем месте «Энди Уорхол Энтерпрайзиз». В то время, в 1968 году, компания «Энди Уорхол Энтерпрайзиз» состояла из нескольких людей, работавших на меня на постоянной основе, множества тех, кого сегодня назвали бы «внештатниками» и кто трудился над специальными проектами, а также некоторого количества сверхзвезд или гиперзвезд, не знаю, как еще можно назвать людей, наделенных огромным талантом, при том, что этот талант очень трудно определить и еще труднее продать. Таков был штат «Энди Уорхол Энтерпрайзиз» в те дни. Интервьюер задал мне кучу вопросов относительно того, как я управляю своей конторой, а я пытался объяснить ему, что я ею вовсе не управляю, скорее, она правит мной. Объясняя, я часто пользовался фразами типа «добывать бекон для семьи» («зарабатывать на хлеб с маслом»), так что вряд ли он на самом деле понял, что я имел в виду.

Все то время, что я находился в больнице, мой штат продолжал свою деятельность, и я понял, что создал-таки кинетический бизнес, ведь он мог функционировать без моего участия. Эта мысль доставила мне удовольствие, потому что к тому времени я уже пришел к выводу, что бизнес — самое лучшее искусство.

Индустриальное искусство — следующий шаг после Искусства с большой буквы. Я начинал как прикладной художник, а закончить хотел бы как художник индустриальный. Создав вещи, именуемые, в числе прочего, «искусством», я обратился к индустриальному искусству. Захотел стать Бизнесменом в Искусстве или Индустриальным Художником. Преуспевание в бизнесе — самый пленительный вид искусства. В эпоху хиппизма люди отказались от идеи бизнеса — они стали говорить: «деньги — зло» и «работа — зло». Но зарабатывание денег — это искусство, и работа — искусство, а успешный бизнес — лучший вид искусства.

Поначалу отнюдь не все в «Энди Уорхол Энтерпрайзиз» было хорошо организовано. Мы совершили прыжок от искусства непосредственно к предпринимательству, подписав с одним кинотеатром договор о том, что будем давать им по новому фильму каждую неделю. Это поставило наше кинопроизводство на коммерческую основу, а нас заставило перейти от короткометражных фильмов к полнометражным и затем к игровым. Мы понемногу начали понимать в спросе и предложении и сделали попытку продавать свои фильмы самостоятельно, но вскоре выяснилось, что это нам не по силам. Я не собирался превращать наши картины в собственно коммерческие. Довольно было и того, что искусство входит в область коммерции, выходит в открытый мир. Видеть наши фильмы там, в настоящем мире, в больших залах, а не только здесь, в нашем артистическом мирке — это по-настоящему пьянило. Индустриальное искусство. Индустрия искусства. Индустрия Индустриального Искусства.

Мне всегда нравилось работать с отходами, создавать свои произведения из отходов. В выброшенных вещах, которые всем кажутся ненужными, содержится огромный потенциал неожиданности — я всегда так думал. Это похоже на работу по утилизации. Мне всегда казалось, что в отходах — огромный запас смеш-

ного. Когда я смотрю старый фильм с Эстер Уильямс и там сто девиц разом спрыгивают с качелей, я пытаюсь представить, что у них творилось во время репетиций, и сколько делали дублей, и что, может быть, какая-то из девиц в какой-то раз не решилась спрыгнуть тогда, когда было нужно; я думаю о кадрах, которые вырезали и выбросили: статистка, уцепившаяся за свои качели. Лента с дублем этой сцены оказалась среди отходов на полу монтажной — ее вырезали, а может, и девушка оказалась среди отходов — ее, наверное, уволили, но вся та сцена намного смешнее, чем настоящая, где все происходит, как надо, и девушка, которая струсила и не прыгнула, — звезда вырезанной сцены.

Я вовсе не хочу сказать, что общепринятый вкус плох и поэтому то, что он отвергает, заведомо хорошо: я говорю, что отвергнутое им и выброшенное, может быть, и плохо, но что, если можно это подобрать и превратить во что-то хорошее или, по крайней мере, интересное, — убытков окажется значительно меньше, чем было бы в обычном случае. Вы утилизуете работу, вы утилизуете людей, и вы развиваете свой бизнес — побочный продукт чужого бизнеса. Чужого и, между прочим, непосредственно конкурирующего с вашим. Так что это весьма экономичный способ вести дела. Это к тому же и самый веселый способ вести дела, потому что, как я уже говорил, в отходах заведомо есть нечто очень смешное.

Жизнь в Нью-Йорке сама по себе — мощный стимул предпочесть именно то, от чего отказались другие, чтобы выбирать среди отходов. Здесь такое множество народа, с которым приходится конкурировать, что единственная надежда получить хоть что-нибудь — это изменить собственные вкусы и желать именно того, что другие не хотят. Например, в пригожие солнечные дни в Нью-Йорке не протолкнуться — за телами гуляющих не видно Центрального парка. Однако ранним утром в воскресенье, когда ветер воет, и дождь хлещет, и никому неохота вставать, и никто не собирается выходить наружу, даже если и встал, вы можете отправляться на прогулку, ходить где вздумается и иметь весь город в собственном распоряжении, и это чудно.

Когда у нас еще не было денег, чтобы снимать игровое кино с тысячами вырезок и дублей, я старался упростить процесс производства фильмов и делал картины, в которых использовался каждый сантиметр отснятой пленки — так было и дешевле, и проще, и смешнее. Кроме того, мы сами обходились таким образом без отходов. Потом, в 1969-м, мы начали редактировать свои фильмы, но даже если говорить о них, отходы мне нравились больше всего. Все выброшенные куски просто великолепны. Я все их тщательно собираю и сохраняю.

От своей философии использования отходов я уклоняюсь в том, что касается двух вещей: а) моей собаки и б) еды.

Кэнди

Мужчина

Я знаю, что собаку мне следовало искать в приюте для бездомных животных, но я вместо этого ее купил. Так уж случилось. Я ее увидел, полюбил и купил, так что в этом случае чувства заставили меня отказаться от стиля.

Также я должен признаться, что не могу есть отбросы. Еда — самая большая экстравагантность, которую я себе позволяю. Я себя по-настоящему балую, но стараюсь компенсировать это тем, что тщательно собираю остающиеся пищевые отходы и либо приношу их в контору, либо оставляю на улице и утилизую таким образом. Совесть не позволяет мне что-либо выкинуть, даже если я это больше есть не буду. Как я уже говорил, в смысле еды я себя действительно избаловал, так что и пищевые отходы у меня шикарные — кот моего парикмахера ест паштет из гусиной печенки по меньшей мере два раза в неделю. В моем случае пищевые отходы — это, как правило, мясное, потому что я всегда покупаю большой кусок мяса, ставлю его жариться, а незадолго до того, как оно готово, ломаюсь и ем то, чего мне больше всего хотелось на обед: хлеб с джемом. Все мои телодвижения по приготовлению белков — сплошной самообман: на самом деле мне хочется только сахара. Все остальное — это так, камуфляж, потому что нельзя же пригласить принцессу на обед и заказать вместо закуски пирожное, как бы тебе его ни хотелось. Все считают, что нужно есть белки, и приходится делать это, чтобы о тебе не судачили. (Если ты вознамеришься проявить упорство и закажешь пирожное вместо закуски, тебе непременно придется объяснять, почему тебе его так хочется, излагать свою философию: «пирожное вместо обеда». А поскольку это ужасная морока, ты отказываешься от того, чего тебе по правде хотелось, и заказываешь баранину.)

Свою первую магнитофонную запись я сделал в 1964 году. Непосредственно в данный момент я стараюсь припомнить, что, собственно, происходило, из чего возникло то, что я стал записывать в первый раз. Я прекрасно помню, кто это был, но не могу вспомнить, почему я носил с собой в тот день магнитофон, а также почему я вообще вышел и его купил. Кажется, все это началось с того, что я собрался поработать над книгой. Приятель написал мне записочку, и в ней говорилось, что все наши с ним знакомые пишут книги, и мне захотелось не отставать от других и тоже написать. Так что я купил этот самый магнитофон и записал на него самого интересного человека, которого только знал в то время, Ондина, записывал его целый день. Мне были ужасно любопытны все те новые люди, с которыми я постоянно знакомился и которые могли бодрствовать по неделе кряду, не чувствуя никакой потребности в сне. Я думал: «Эти люди одарены таким воображением. Мне хочется знать, что они делают, почему они так одарены воображением и творческими способностями, все время разговаривают, все время заняты, всегда полны энергии, как это им удается сидеть допоздна и не уставать, а потом, смотришь, прошло целых четыре дня». Я исполнился решимости не ложиться ни днем, ни ночью и записать Ондина, самого разговорчивого и энергичного из них. Но где-то в процессе я почувствовал усталость, и пришлось заканчивать эту двадцатичетырехчасовую запись в следующие два дня. Так что на самом-то деле мой роман, который назывался «А», оказался подделкой, поскольку выдавался за «роман» в непрерывной двадцатичетырехчасовой записи, а в действительности был записан в несколько приемов. На него ушло двадцать пленок, потому что я пользовался маленькими кассетами. И как раз тогда же несколько ребят заглянули в студию и спросили, не нужно ли чего поделать, так что я попросил их расшифровать и записать мой роман, и им потребовалось полтора года, чтобы расшифровать и напечатать запись одних суток! Сейчас это кажется мне просто невероятным, потому что я знаю, что если бы они постарались, то закончили бы все в одну неделю. Тогда же я время от времени бросал на них восхищенные взоры, так как им удалось убедить меня, будто машинопись — самая медленная, кропотливая и утомительная работа в мире. Теперь-то мне понятно, что они представляли собой отходы машинописной профессии, но тогда я этого не знал. Может быть, им просто нравилось слоняться между теми, кто ошивался в те дни в моей мастерской.

Что еще было недоступно моему пониманию — это все те люди, которые никогда не спали и все время хвастались: «Во, я перевалил за девятый день, просто великолепно!» Наблюдая за ними, я подумал: «Может быть, настало время снять фильм о человеке, который спит всю ночь». Но моя камера снимала толь-

ко по три минуты, так что каждые три минуты мне приходилось заправлять новую пленку, чтобы снять еще три минуты. Чтобы наверстать те три минуты, что я тратил на перезарядку пленки, я начал снимать на медленной скорости, а потом мы показывали нашу замедленную съемку на медленных оборотах, чтобы наверстать целый фильм, который я не успел снять.

Наверное, я определяю понятие «работа» очень расширительно, так как думаю, что быть живым само по себе значит производить огромное количество работы, притом вовсе не по собственному желанию. Быть рожденным — все равно что быть похищенным. А затем проданным в рабство. Люди трудятся каждую минуту. Машина никогда не останавливается. Даже когда спишь.

Самая тяжелая умственная работа, какую мне только приходилось делать, — это пребывание в суде в то время, когда тебя оскорбляет адвокат противной стороны. Ты чувствуешь себя совершенно оставленным там, за стойкой для дачи свидетельских показаний, и друзья не могут выступить в твою защиту, и все хранят молчание, и говорите только ты и этот адвокат, и адвокат оскорбляет тебя, и ты вынужден позволить ему это делать.

Мне нравилось работать, когда я работал на коммерческую рекламу, где тебе объясняют, что нужно сделать и как это делается, и все, что нужно делать, — это внести легкие поправки, а потом говорят «да» или «нет». Тяжко приходится тогда, когда самому нужно выдумывать безвкусные вещи. Когда я думаю, какого человека я хотел бы все время держать при себе, мне кажется, что это должен быть босс, начальник. Начальник, который станет мне все время говорить, что нужно делать, потому что это идеально упрощает любую работу.

Если у вас нет работы, где приходится делать то, что вам говорят, тогда единственный «человек», достойный стать вашим начальником, — это компьютер, запрограммированный специально под вас, принимающий в расчет и ваше финансовое положение, и ваши предрассудки, причуды, мыслительный потенциал, эксцессы вашего темперамента, таланты, личностные конфликты, перспективу внутреннего роста, объем и характер конкуренции, с которой приходится иметь дело, и что вы будете есть на завтрак в тот день, когда нужно завершить работу по контракту, и кому вы завидуете, и т.д., и т.п. Немало есть людей, которые могут оказать мне помощь относительно каких-то частей и сегментов, но только компьютер может стать совершенным помощником.

Если бы у меня был хороший компьютер, я мог бы за уик-энд припоминать все то, что позабыл за неделю. Компьютер был бы высококвалифицированным начальником.

В настоящее время мне совершенно необходимо побольше встречаться с представителями естественных наук, хотя я этого и не делаю. Наверное, самый интересный обеденный раут — такой, на котором каждый гость обязан сделать за столом сообщение о какой-то научной новости. После такого обеда не останется ощущения, будто вы просто потратили время на то, чтобы вкладывать в свой организм куски пищи. О болезнях, впрочем, говорить не нужно. Только о новостях науки.

Мне приходит по почте много подарков, но мне бы хотелось, чтобы вместо подарков и почтовой рекламы художественных изданий мне присылали рекламу научных открытий, только изложенную таким языком, который был бы мне понятен. Это вернуло бы мне желание разрезать конверты.

Когда я работаю над коммерческим проектом, мне все время кажется, что случится что-то плохое. Мне все время мерещится, что сделка провалится самым ужасным, самым непоправимым образом. Все же, наверное, не стоит беспокоиться. Если чему-то суждено случиться, то оно и случится, ваша воля не имеет к этому никакого отношения. Однако оно никогда не случается прежде, чем вы перейдете черту, за которой вам уже будет все равно, случится оно или нет. Одна приятельница актриса сказала мне, что когда она уже перестала хотеть денег и драгоценностей, тут-то у нее и появились и деньги, и драгоценности. Мне кажется, так происходит ради нашего собственного блага, потому что,

когда тебе чего-то уже не хочется, ты вряд ли ошалеешь, если тебе это дадут. Перестав вожделеть какой-то вещи, ты можешь справиться с обладанием этой вещью. Или еще не начав. Но никогда не в то самое время. Если тебе дают то, чего ты по-настоящему хочешь, ты просто шалеешь и начинаешь сходить с ума. Когда предмет вожделений находится у тебя в руках, все теряет реальные пропорции и очертания.

Следующая по трудности после жизни работа — это секс. Разумеется, для некоторых это вовсе не работа, потому что им необходимо тратить энергию, у них достаточно сил для секса, и секс даже дает им дополнительные силы. Одни получают энергию от секса, а другие теряют энергию во время секса. Я выяснил, что для меня это слишком тяжелая работа. Однако же, если у вас есть на это время и вам необходимо тратить энергию, вы должны им заниматься. Тем не менее, вы избавите себя от кучи проблем, если предварительно выясните, кто вы — производитель энергии в сексе или получатель энергии. Я, как уже говорилось, энергию теряю. Но когда я вижу людей, бегающих вокруг, высунув язык, и старающихся получить немного энергии от секса, я их понимаю.

Привлекательному человеку требуется затратить столько же работы, чтобы не иметь секса, как непривлекательному человеку, чтобы его иметь. Поэтому полезно, если привлекательные люди будут приобретать энергию в сексе, а непривлекательные — терять, потому что таким образом их нужды будут принимать то же направление, что и нужды людей, которые с ними общаются и пытаются оказать на них воздействие.

Помимо занятий сексом, само по себе обладание полом является тяжелой работой. Интересно, что сложнее: 1) мужчине быть мужчиной, 2) мужчине быть женщиной, 3) женщине быть женщиной или 4) женщине быть мужчиной? Мне самому ответ пока неизвестен, но из наблюдений за всеми описанными типами я вынес впечатление, что именно мужчины, пытающиеся быть женщинами, считают, что им приходится труднее всех. Они выполняют две нормы. Им все приходится делать в двойном объеме, обдумывать: бриться или не бриться, наряжаться или не наряжаться, покупать мужскую одежду или женскую. Наверное, интересно стараться быть другого пола, но, может быть, не менее приятно оставаться и в своем собственном.

Мой приятель однажды попал в самую точку, сказав: «Только фригидные люди добиваются успеха». У фригидных людей нет тех стандартных эмоциональных проблем, которые заставляют остальных топтаться на месте и отдаляют от них успех. Когда мне было двадцать и я только-только кончил учиться, я

Этель Скалл 36 раз

уже понимал, что недостаточно фригиден, чтобы не дать проблемам отвлекать меня от работы.

Мне всегда казалось, что у молодых больше проблем, чем у стариков, и я надеялся, что смогу прожить до старости и пожить немного без проблем. Но потом я огляделся вокруг и увидел, что у всех молодых — молодежные проблемы, а у всех постарше — старческие проблемы. Но старческие проблемы показались мне не такими затруднительными, как молодежные. И тогда мне пришло в голову стать седым, чтобы никто не догадывался, сколько мне лет, и чтобы выглядеть в глазах других моложе того, что они сами мне дают. Седина предоставляла мне кучу преимуществ: 1) у меня будут старческие проблемы, заведомо более легкие, чем молодежные, 2) всех будет поражать, как я молодо выгляжу, и 3) я освобожусь от ответственности вести себя в соответствии с молодым возрастом — смогу позволять себе эксцентричные выходки, впадать в сенильность, и никому это не покажется странным, потому что я уже седой. Если голова покрыта седыми волосами, каждое ваше движение кажется юным и проворным, а не просто активным и нормальным. Это подобно обретению нового таланта. И вот, когда мне было двадцать три или двадцать четыре года, я выкрасил волосы и стал совсем седым.

Что мне всегда хотелось видеть в своих помощниках, так это определенную степень недопонимания того, что я пытаюсь сделать. Не какое-то существенное, фундаментальное непонимание, просто легкое отсутствие взаимопонимания то там, то сям. Когда человек не вполне понимает, что ты от него хочешь, или когда он не совсем расслышал, что ты ему велел сделать, или когда пленка плохо записалась, или когда чьи-то посторонние фантазии начинают просачиваться в общий процесс, часто оказывается, что результат мне нравится гораздо больше, чем первоначальная собственная задумка. Потом, если взять то, что сделал первый человек, который тебя не до конца понял, и дать это кому-то еще, и велеть ему сделать из этого то, что, как он знает, тебе хотелось, тоже получается неплохо. Если между тобой и людьми никогда не возникает недопонимания, если все исполняют ровным счетом то, что им приказано, они делаются просто передатчиками твоих идей, и от этого становится скучно. Если же работаешь с людьми, которые тебя недопонимают, вместо мультипликации собственных идей получаешь их мутацию, а это по большому счету гораздо интереснее.

Мне нравится, когда у людей, которые со мной работают, возникают собственные идеи по поводу того, что нужно делать, — тогда мне с ними не скучно; но кроме того я люблю, чтобы они имели со мной что-то общее и проявляли ко мне интерес. Люблю, когда обо мне заботятся, не люблю, когда обо мне забывают.

Назрела необходимость ввести в программы колледжей специальный курс для служанок и присвоить ему заманчивое громкое название, так я думаю. Люди никогда не согласятся делать работу, если на нее не навешано какое-нибудь громкое название. Идея Америки в теоретическом плане выглядит так величественно именно потому, что мы избавились от прислуги и мусорщиков, но кому-то надо же делать и эту работу. Мне думается иногда, что даже высокоинтеллектуальным особам работа служанки может принести много пользы, ведь они будут знакомиться с интересными людьми и работать в роскошных домах. В самом деле, ведь каждый делает что-то и для других: башмачник делает вам башмаки, вы поставляете развлечения башмачнику — это всегда взаимообмен, и если бы не негативное отношение, которое вызывают у нас определенные виды занятий, этот обмен всегда происходил бы на равных. Мать всегда все делает для своего ребенка, так что же страшного в том, что кто-то с улицы придет и станет заботиться о вас? Однако всегда находятся люди, которые не моют и не чистят и считают, что тем самым они лучше других, которые и чистят, и моют.

Я всегда думал, что президент мог бы сделать очень многое в смысле изменения значимости разных видов труда. Представьте, например, отправляется президент в общественную уборную на Капитолийском холме и телевидение ведет прямой репортаж о том, как он моет унитазы, и он произносит прямо в камеру: «А почему бы и нет? Ведь кто-то должен это делать!» Это так подняло бы дух тех, кто делает эту замечательную работу, поддерживает чистоту в уборных. Ведь то, что они делают, на самом деле замечательно.

У президента такой огромный позитивный потенциал паблисити, а он его совсем не использует. Ему следует однажды сесть и составить список всех занятий, которые незаслуженно вызывают у людей брезгливость, а затем разрекламировать их по телевидению.

Иногда мы с Ъ мечтаем, что бы я делал, если бы стал президентом, как бы я использовал свое телевизионное время.

Самый высокий статус получили в общественном мнении стюардессы — наши заботливые хозяйки в воздухе. Их работа, по сути дела, ничем не отличается от того, что делают официантки у «Бикфорда», за исключением, может быть, некоторых дополнительных нагрузок. Я вовсе не хочу унизить стюардесс, но мне хочется несколько возвысить бикфордовских подавальщиц. Вся разница между ними состоит в том, что стюардесса — должность, созданная для Нового Мира, она никогда не ассоциировалась ни с какими классовыми заморочками, оставшимися нам в наследство от старосветского крестьянско-аристократического синдрома.

В Америке — и это составляет самое величественное ее свойство — зародилась традиция, согласно которой самые богатые потребители покупают примерно то же, что и беднейшие. Вы смотрите телевизор, видите рекламу кока-колы и знаете, что президент пьет кока-колу, Лиз Тейлор пьет кока-колу и — только подумать! — вы тоже можете пить кока-колу. Кока-кола есть кока-кола, и никакие деньги на свете не помогут вам купить ее лучше той, что пьет бездомный на углу улицы. Кока-кола везде одинакова и везде одинаково хороша. Лиз Тейлор это знает, президент это знает, бродяга это знает, и вы это знаете.

В Европе члены королевских семейств и аристократия питались гораздо лучше, чем крестьянство, — они ели совершенно другую пищу. Либо куропатки, либо крупы — для каждого класса своя обязательная еда. Но когда сюда, в Америку, прибыла королева Елизавета и президент Эйзенхауэр поднес ей хот-дог, он, я думаю, был совершенно уверен, что она и у себя в Букингемском дворце не смогла бы заказать хот-дог лучше, чем тот, что он ей купил за, может быть, двадцать центов на стадионе. Потому что не бывает хот-дога лучше, чем хот-дог на американском стадионе. Ни за доллар, ни за десять, ни за сто тысяч долларов она не смогла бы купить хот-дога лучше. Она могла купить его только за двадцать центов, точно так же, как любой другой.

Иногда приходит фантазия, что у действительно известных людей, богатых и живущих на широкую ногу, есть что-то недоступное тебе, что все у них лучше, чем у тебя, потому что у них денег больше. На самом же деле они пьют ту же самую кока-колу и едят те же самые хот-доги, носят ту же самую одежду, смотрят те же самые телепрограммы и те же самые фильмы. Богатому человеку не дано посмотреть более глупую версию «Правды или последствий» (Truth or Consequences) или более страшную версию «Изгоняющего дьявола». Ты можешь испытывать то же отвращение, что и он, видеть такие же кошмары во сне. Все это очень по-американски.

Идея Америки великолепна еще и потому, что равное отношение ко всем и есть самое американское. Например, есть множество мест, где тебе станут уделять особое внимание, если ты знаменит, но это не будет по-американски. Вчера, к слову сказать, со мной случилось нечто очень американское. Я отправился на аукцион в Парк-Бернет, но меня отказались впустить, потому что я был с собакой, так что пришлось дожидаться в вестибюле и вызывать приятеля, с которым у меня была назначена встреча, чтобы сообщить ему, что меня выгоняют. Пока я дожидался в вестибюле, несколько человек подошли и попросили у меня автограф. Это была типично американская ситуация.

(Необходимо заметить кстати, что при общении со знаменитостями «особое внимание» зачастую носит отрицательный характер. Иногда люди хамят мне в лицо просто оттого, что я — Энди Уорхол.)

Везде, где только возможно, следует расплачиваться с людьми, меряя их труд той мерой, которая более всего подходит к их таланту или виду занятий. Писателю следует платить пословно, или постранично, или за частоту, с которой читатель расплачется или рассмеется, за главу, за количество новых идей, за целую

книгу, за год работы — это только некоторые возможные варианты. Режиссеру можно платить за фильм, или за фут отснятой пленки, или за то, сколько раз в кадре мелькнет «Шевроле».

Я все еще думаю о служанках. Должно быть, это связано с тем, какое ты получил воспитание. Некоторых совершенно не смущает мысль, что кто-то будет за ними прибирать, но, хотя я и говорю о том, что труд служанки не отличается ни от какого другого труда, — говорю, потому что знаю, что их труд не должен считаться отличным от другого труда, — все же временами в глубине души я испытываю мучительное смущение при мысли о том, что кто-то станет убирать за мной. Вот если бы я действительно был способен думать о служанках так же, как я думаю, например, о зубных врачах, мысль, что служанка убирает за мной, волновала бы меня не больше, чем то, что стоматолог лечит мне зубы. (Вообще-то стоматолог — пример не очень удачный, потому что я на самом деле смущаюсь, когда мне лечат зубы, особенно если у меня в это время опять испортилась кожа, а приходится сидеть под их специальными зелеными лампами. Но я все же оставлю этот пример, потому что смущение, которое я испытываю, когда кто-то отчищает мне зубы, ничто по сравнению со стыдом, который я чувствую, когда служанке приходится прибирать за мной.)

Проблема, как вести себя со служанками, встает передо мной, только если я останавливаюсь в европейской гостинице или гощу у знакомых. Так неудобно лицом к лицу сталкиваться с горничной. Мне никогда не удавалось с честью выйти из этой ситуации. Некоторые мои знакомые очень непринужденно чувствуют себя в их присутствии и даже могут объяснять им, что следует сделать, но я никак не могу притерпеться. Когда я останавливаюсь в гостинице, то оказываюсь на целый день привязанным к своему номеру — безвылазно сижу там, чтобы не зашла горничная. Здесь у меня настоящий пунктик. Потому что я не буду знать, что мне делать, куда девать глаза, на что смотреть, пока она убирает. Если задуматься над этим всерьез, то избегать горничных тоже тяжелый труд.

В детстве у меня никогда не возникало желания иметь слуг — я мечтал только о конфетах. Когда подрос, стал мечтать «зарабатывать много денег, чтобы покупать конфеты» — по мере взросления поневоле становишься реалистом. Затем, после третьего нервного срыва, все еще не имея конфет в достаточном количестве, я быстро пошел вверх и тогда уж начал накупать конфет все больше и больше, так что теперь у меня ими набита целая комната, повсюду пластиковые пакеты, полные сладостей. Так что, если осмыслить происходящее, мой успех увенчал меня не комнатой для прислуги, а комнатой для конфет. Как я и говорил, все зависит от того, какие мечты у тебя были в детстве, можешь ты выносить присутствие прислуги или нет. Вследствие тех фантазий, которые обуревали меня в свое время, я чувствую себя гораздо комфортнее, созерцая плитку «Херши», нежели служанку.

Странно все-таки, насколько в обладании деньгами нет ничего особенного. Ты ведешь троих друзей в ресторан и платишь три сотни долларов. О'кей. Но вот ты ведешь тех же троих друзей в угловой магазин — магазинчик, — и вы покупаете все там. Продуктами из углового магазинчика можно насытиться точно так же, как и в дорогом ресторане, даже в большей степени, и это обойдется в пятнадцать или в двадцать долларов, и еда, в принципе, будет та же самая.

Вчера я обдумывал, что необходимо делать в сегодняшней Америке, чтобы добиться успеха. В прежнее время для этого всего-то и нужны были чувство ответственности и дорогой костюм. Поглядев вокруг, я убеждаюсь, что сегодня нужно все то же самое за исключением дорогого костюма. Ничего больше, кажется, не требуется. Думай, как богатый. Одевайся, как бедный.

Окончание следует

Перевод с английского Натальи Кигай

Б.МЕТАЛЬНИКОВ

Оттепель — время дебютов

Я уже писал в свое время о том впечатлении, которое произвел на меня доклад Хрущева, поэтому повторяться не буду. Замечу только, что этот доклад я услыхал на заседании комиссии по кинодраматургии в Союзе писателей, а не в оргкомитете Союза кинематографистов. Это было весьма характерно. Видимо, не было четких указаний, кого и как знакомить с ним. Где-то его читали только на парткоме, читали даже десятиклассникам в некоторых школах, а кое-где вообще не читали. Это тоже было скрытым сопротивлением сталинистов. Но так или иначе, о докладе Хрущева узнали все. С него началась выработка мировоззрения одних, он закрепил то, о чем уже догадывались другие, и все они стали шестидесятниками.

Ах, какое это было удивительное время! Удивительное потому, что, в сущности, это было время всеобщего, хотя и счастливого заблуждения. Была всего лишь оттепель, а казалось, что пришла весна и вот-вот наступит лето. Народ валил памятники Сталину, думая, что с культом покончено навсегда. Поэты собирали многотысячные аудитории, стали властителями дум молодежи, а симпатиями кинематографической аудитории завладели итальянские неореалисты.

В Москве состоялась выставка Пикассо, потом приезжала «Комеди Франсез», потом появился Жерар Филип — шла Неделя французских фильмов. Возник лозунг «Руси-хинди, бхай, бхай» (по случаю приезда Джавахарлала Неру), короче говоря, Н.С.Хрущев отрывал доски с заколоченного окна в Европу, в мир. Одновременно появились стиляги, фельетон «Плесень», чуваки и чувихи, лабухи и первые записи джаза «на костях». А в квартирах зазвучал негромкий проникновенный голос Булаты Окуджавы.

Один остроумец так и назвал это время — эпоха черного кофе, керамики и песенок Окуджавы. Что ж, все так, и кофе становился распространенным напитком, появилась и керамика, и модерновая мебель, ради которой порой выкидывали бесценные старинные вещи русских мастеров. Один очень хороший мосфильмовский художник А.Борисов купил письменный стол времен Петра I за... три рубля. На улице купил — его даже в комиссионку не хотели брать!

Молодежь открывала для себя Хемингуэя, Ремарка и «Золотого теленка», долгое время пребывавшего в забвении. Студенты-технари превращались в остаповедов-бендероведов, экзаменуя друг друга, что сказал великий комбинатор по тому или иному поводу.

Но самым главным, что, казалось, подтверждало — назад пути не будет, стала массовая реабилитация репрессированных. Хрущев подтвердил это, сказав, что все лагеря с политическими заключенными ликвидируются. В горячке, столь свойственной импульсивному Никите Сергеевичу, он даже приказал разрушить Таганскую тюрьму и сократил милицию, решив, что народные дружины полнее справятся с порядком на улице. Ах, Никита Сергеевич, Никита Сергеевич! Как лихо он боролся со Сталиным сталинскими же методами, не замечая, что впадает в волюнтаризм, который ему дорого обойдется. Он ездил по стране, как управляющий по имению, насаждал кукурузу, уничтожал пары, извлек из глубинки бабку Загладу и дал ее деятелям искусства в наставники.

Окончание Начало см «Искусство кино», 1998, № 5

Удивительное время! Смешное время! Ностальгическое время. И вот что интересно. Тогда, узнав малую толику правды, мы воспряли духом, и это дало искусству взлет. Сегодня же, узнав если еще и не всю, но бóльшую часть правды, многие ужаснулись и оцепенели! Конечно, это оцепенение пройдет, но как? Когда?

В поэзии расцветали новые имена: Б.Ахмадулина, Е.Евтушенко, А.Вознесенский. На сцене «Современника» царили О.Ефремов, О.Табаков, Е.Евстигнеев, И.Кваша, В.Заманский, М.Козаков. Вспыхивали новые звезды на экранах: И.Смоктуновский, А.Баталов, Е.Урбанский, Т.Самойлова, Н.Мордюкова, Л.Гурченко, Л.Харитонов, Г.Юматов, Ж.Прохоренко.

А я все глубже и глубже закапывался в деревенскую жизнь. Как же это получилось, что я, москвич по рождению, влюбленный в свой город, которому так внятны песни Окуджавы про Арбат (только моим Арбатом было Замоскворечье), человек, которого начали интересовать Сартр и Ануй, Кафка и Сальвадор Дали, вдруг ощутил такую тягу к простым деревенским людям?

Я сам удивлялся этому властному голосу, зовущему меня на простор земли, из города, но подчинялся ему. На моих глазах что-то уходило из деревни. Видел я, что старые люди, помнящие и дореволюционное, и колхозное время, в чем-то внутренне крепче, основательнее своих детей, битых и гнутых коллективизацией и послевоенным лихолетьем. Бабушка моей жены, оставшаяся вдовой еще в первую мировую войну, вела сама хозяйство в деревне (это без мужика-то, имея троих детей на руках!), а потом, переехав в город, такой же твердой рукой вела дом.

Отец жены умер рано — в 45-м году, мать осталась тоже с тремя детьми, и без бабушки Катерины Ивановны ей пришлось бы совсем плохо. Детей растила бабушка и воспитывала их очень хорошими и надежными людьми. А сама, прожив в столице почти сорок лет, ничего не уступила городу ни из своего облика, ни из семейных обычаев, ни из ценностей духа, заложенных в деревне. Ее дочь, моя теща, утратив многое деревенское, мало приобрела в городе. Лучшее в ней было от Катерины Ивановны. Это пример близкий, домашний, однако то же самое наблюдал я не раз, бывая в деревне. Старики были устойчивей, крепче, с каким-то внутренним духовным стержнем.

Старая хозяйка, у которой я купил дом в деревне, читала, покуда могла видеть, дочери же ее — никогда. Что это? Очень привлекали в деревенских жителях их открытость, доброжелательность к незнакомым, какая-то веками наработанная доброта к путнику. Переночевать в деревне было не проблемой. Както раз, путешествуя, мы вздумали заплатить за ночлег хозяйке, видя неприкрытую бедность в избе. Та отказалась решительно, сказав замечательно: «Ночлег с собой не носят». То есть ночлег не вещь, которую можно купить или продать, это духовное качество человека, готового предоставить кров другому. Жизнь деревенского человека проходила на виду — даже занавески на окнах осуждались: «Честному человеку прятаться не от кого». Тут, конечно, есть и повод для сплетен, но что касается сплетен, то ни город, ни даже интеллигентная среда ничуть не лучше деревни — это я уже давно заметил.

Короче говоря, я полюбил деревенского жителя, не закрывая глаза на те его пороки и недостатки, которые вполне подходили под формулу «идиотизм деревенской жизни». Как будто идиотизма в городе меньше — одни конторы и министерства чего стоят!

Немаловажное значение, очевидно, имело и то, что мне как будто удавались образы деревенских людей. А человеку свойственно любить ту работу, которая у него получается лучше. Но думаю, что самым главным был поиск какой-то основы, почвы под ногами. Литература, искусство, культура — всем этим я дорожил, активно интересовался, все впитывал, накапливал, но чувствовал — этого мало, мне не хватало еще какого-то духа, идущего из глубины веков, из толщи истории и народной жизни. И мне казалось, что этот дух еще живет там, в глубине народа, в первоначальных очагах его морали и нравственности. Деревня старше города, рождение нации происходит там, на земле предков.

За что же городской житель так пренебрежителен к своему деревенскому собрату? Во мне копилось какое-то чувство обиды за человека из деревни, и без того крепко обиженного судьбой и властью. Может быть, из этого чувства родилось желание рассказать какую-то историю не просто «из колхозной жизни», а

раскрыть скромную красоту бытия на земле, доброту, тонкость и порядочность, которой отнюдь не обделены жители деревни. Надо было найти ключ — соответствующий сюжет.

Я редко придумывал сюжеты, хотя случалось и такое, но чаще я находил их в жизни. Так случилось и с «Отчим домом».

Время от времени в газетах появлялись заметки о встречах людей, разлученных войной, через много лет. То мать нашла сына, то дочь нашла мать. И вдруг сверкнуло — а что, если мать найдет дочь... выросшую в городе? Пусть между ними окажется не просто многолетняя разлука, в которой потеряны все воспоминания и родственные чувства, а стена социального отчуждения.

Для городской, может быть, даже в чем-то балованной девочки, выросшей в интеллигентной благополучной семье, увидеть свою мать в кирзовых сапогах, в классической плюшевой жакетке — ой-ой, как непросто. Сумеют ли они найти путь друг к другу?

Я загорелся этой идеей. Я уже восклицал: «Ай, да Пушкин! Ай, да сукин сын!» Но стоп! Кажется, что-то где-то похожее было... И я вспомнил — у Л.Кулиджанова и Я.Сегеля в Театре Моссовета шла пьеса «Наша дочь». Там дочь разыскивала своих родителей, потерянных во время войны, а когда нашла, оказалось, что они хотят разводиться. Естественно, дочь объединила их. Как же быть, все-таки есть перекличка в ситуации?

Я всегда старался быть щепетильным в таких вопросах, а потому решил поехать к Кулиджанову и спросить, не станет ли он возражать, если я напишу сценарий с несколько сходной начальной ситуацией. Мы были знакомы с ним со вгиковских времен, когда он женился на моей однокурснице Наташе Фокиной. Тогда он был худ, кудряв, но голос его и тогда был негромким, а манеры очень тонные. Так что попутно свидетельствую — тон и манера общения с собеседником появились у него отнюдь не в кабинете на Васильевской, 13, таким же он был и во ВГИКе.

Кулиджанова я нашел в больнице, он страдал туберкулезом и время от времени ложился на поддувание. Потом, во время съемок фильма, тоже. Он не только не возражал против моего замысла, но и проявил к нему интерес. К этому времени у него было уже имя в кинематографе. Первую картину, снятую им совместно с Я.Сегелем, «Это начиналось так...» очень тепло встретила критика, вторая же — «Дом, в котором я живу» — принесла обоим режиссерам громкую и заслуженную славу. Это была картина-открытие, ступенька в завоевании новым кинематографом той правды, о которой я говорил. Смотреть ее сегодня — почти то же самое, что смотреть хронику того времени, настолько она точна и в духе, и в деталях, и в лицах. Про лица — особый разговор. У каждого времени свои лица. Есть лица дореволюционные, есть лица времен гражданской войны, лица 30-х, сороковых-роковых и так далее. Не все режиссеры это чувствуют. Л.Кулиджанову это дано, как и тонкий вкус.

Несмотря на всю славу, Кулиджанова поместили в самый распростецкий подмосковный санаторий для туберкулезников, и только, не знаю уж какими мольбами, ему удалось выговорить себе отдельную комнату, чтобы мы могли работать. Но что это была за комната — ни дать ни взять тюремная камера, да и только. Узкая железная кровать, тумбочка, табуретка, мажущиеся стены, беленные известкой, — все! И было в ней метров пять или шесть от силы.

А я поселился километрах в двух от санатория в маленькой деревеньке. Изба тоже была маленькая, но чистая. Жили в ней мать, ее дочка (безмужняя), да топотал целыми днями по комнате внучонок. Мать изредка баловала сына — привозила ему из Москвы, где работала, дешевые конфетки-карамельки. Однажды внучек раскапризничался, требуя себе неурочную конфетку, и бабка прикрикнула на него:

— Цыть! Конфетки не едят!

Интересно, а что же с ними делают, думал я. Потом догадался — с ними пьют чай, а есть просто так — городское баловство. Фразу эту я помню больше сорока лет, все хотел где-то с пользой употребить ее, да не довелось. Давно уже я забросил записные книжки, заметив, что лучшее и так помню, а если забываю, так оно того и стоит. Может быть, я и не прав, но личная практика подтвердила это.

А теперь похвастаюсь. Мне замечательно работалось в этой избе! Я писал с утра и до вечера, а потом шел к Кулиджанову и читал. Ему нравилось, и это одобрение так подхлестывало меня, что я написал сценарий за девять дней! (Казалось бы, при такой работоспособности я мог бы в своей жизни написать в несколько раз больше, чем написано мной, ан нет — на раздумья, сомнения и всяческое самоедство уходило столько времени, что от сценария до сценария проходили годы.)

Сценарий был запущен с ходу, даже без худсовета. Григорий Иванович Бритиков, директор Киностудии имени Горького в те годы, был настоящим орлом и не боялся брать на себя ответственность. Все же были небольшие поправки со стороны Бритикова и Бабина (начальника сценарного отдела), нам самим тоже хотелось еще кое-что поправить. Мы поехали на десять дней в «Болшево», только что возвращенное кинематографистам, провели там еще десять дней, и на этом работа над сценарием была закончена.

А я открыл для себя это славное место — «Болшево», в котором много и удачно работал, а потому хочу сказать о нем несколько добрых слов. Дом творчества был построен незадолго до войны в густом сосновом лесу. Да-да, пусть никто не удивляется — в густом сосновом. Но во время войны, когда там был госпиталь для раненных в голову (так и хочется сказать — какое совпадение! — все кинематографисты тоже немножко раненные в «черепушку»), на территории Дома было спилено тысяча шестьсот стволов сосен — на дрова! Это рассказал мне тогда еще его первый директор Константин Павлович — душа и добрый гений этого Дома, создавший там уютную, почти домашнюю атмосферу.

Казалось бы, так просто — сделай все для удобства проживающих. Но это и есть самое сложное. В любом учреждении, призванном обслуживать людей, персонал убежден в том, что если он на службе, а вы тут проситель (покупатель, клиент, отдыхающий), то будьте добреньки выполнять установленный порядок. А порядок этот устанавливается так, чтобы было удобно обслуживать. Константин Павлович сломал эту традицию. Он понял, что порядок должен быть таким, чтобы вы его не замечали. И достиг этого: можно было опоздать на завтрак или обед — никто слова не говорил. Если нужно — разогревали остывшее блюдо, легко меняли одно блюдо на другое. Ну, а если официантку вам не хочется просить, а она сама, увидев, что вы отодвинули тарелку, предложит поменять блюдо, то вы уже вообще чувствуете себя не в учреждении, а в гостях у добрых друзей.

Таким был наш Дом творчества, когда мы открыли его для себя. Позже он начал понемногу хиреть, как хирело вокруг все: пейзаж, воздух, общество, нравы. Появлялась новая мебель, в ряде комнат появились «удобства» (долгое время эти удобства были общими для всех на этаже), коттеджи на территории, немыслимые люстры и лампионы, мягкая обивка стен в гостиных, но ничто не могло заменить той атмосферы. Увы! Нынче нет больше Дома творчества «Болшево». А жаль, очень жаль!

А тогда времена были веселые, дружные и еще независтливые — мы чувствовали себя единым поколением, умели радоваться успехам друг друга и до поры до времени не считали, у кого какие звезды на невидимых погонах. По крайней мере, у меня долго было такое ощущение и осталась такая память. Помню веселые сборища в гостиных, катание на санках, помню гитару и песенки Эльдара Рязанова. Зная всего два-три аккорда, напрочь не имея голоса, он завораживал нас репертуаром — множество песенок: полублатных, иронических, одесских, городские романсы, какие-то переводные шансонетки— чего только не было в его памяти!

«Отчий дом» был первой картиной, где у меня с режиссером установился добрый человеческий и творческий контакт. Мы хорошо понимали друг друга. Если у меня возникали какие-то сомнения, Кулиджанову чаще всего удавалось меня убедить. Например, когда он решил пригласить на роль Стеши Нонну Мордюкову, у меня это не вызывало энтузиазма — я знал ее только по роли Ульяны Громовой.

Но Кулиджанов сказал, что Мордюкова репетировала так — чуть не до слез его довела, и я перестал спорить, доверившись его вкусу. А вкус у него, как я уже говорил, был отменный. Я не только убедился позже в точности его выбора, но

и как бы увидел актрису заново, почувствовал ее возможности настолько, что следующий сценарий написал специально в расчете на Нонну Мордюкову. Попутно скажу: Кулиджанов несколько позже показал мне, что такое выбор актера на роль, и это был хороший режиссерский урок для меня. Было это двумя годами позже. Он дал мне сценарий Н.Фигуровского «Когда деревья были большими». Признаюсь, поначалу сценарий мне не понравился. Может быть, это недальновидность, а может быть, меня ввел в заблуждение эпизод, позже выпавший из сценария. Там в начале сценария герой бежал от вдовы, у которой заночевал, и прихватывал по пути носовой платок. Что-то мне в этом показалось мелкотравчатым.

— Да это же Паниковский, — сказал я.

— Ты думаешь? — задумчиво спросил Лева. — А представь себе в этой роли В.Меркурьева. Ну хотя бы как он будет торговать цветочками среди бабок, а они его будут гнать?

Этот эпизод тоже потом исчез. Но такое решение — Меркурьев — сразу поворачивало представление о герое. После этого уже и сценарий показался мне обнадеживающим. Ну, а когда, после переговоров с Меркурьевым, который выдвинул неудобные для съемки условия, Кулиджанов остановился на Никулине — это уже была полная победа! Увидеть в роли неожиданного актера, расширить содержание роли за счет фактуры, личности, внутреннего содержания артиста — здесь, может быть, лежит половина успеха будущего фильма (или неуспеха!). Но я отвлекся от «Отчего дома».

Умилил меня Лев Александрович и когда предложил на небольшую роль Петра Мартыновича Алейникова. Все тут было — и доброта человеческая, и память о знаменитейшем актере, которого уже перестали снимать. Мне довелось в экспедиции пообщаться с этим обаятельнейшим человеком, половить с ним рыбку в краснодарских ставках и даже стрельнуть из его ружья и тем самым раз и навсегда отбить у себя желание охотиться.

К тому времени я уже был заядлый рыболов и подумывал о покупке ружья, чтобы приобщиться к клану охотников, в котором состояло столько замечательных людей. Охота, как и рыбалка, привлекала меня не столько добычей, сколько тем, что позволяла входить во взаимоотношения с природой. Я ощущал властную потребность быть на природе, но не очень-то любил просто гулять — мне нужно было какое-то дело.

Поспела вишня, и тысячные стаи дроздов налетали на сады, производя в них опустошения. Петр Мартынович и сам стрелял их, и хозяин дома, где он жил, просил его об этом. И вот, увидев такой налет, я, имея уже на то разрешение Алейникова, забежал в дом, схватил его двустволку и выпалил — первый раз вдоль ограды, на которой расселись дрозды, а второй раз во взлетевшую стаю.

Я-то думал, что свалю по крайней мере десятка полтора птиц, но не тут-то было — упало только две, да три подранка заставили нас с хозяином, вышедшим из дома на звук выстрела, изрядно полазить среди картошки, ловя их. Когда я поймал второго подранка, он так жалобно, так отчаянно закричал, что сердце мое рухнуло и провалилось куда-то — зачем я это сделал? Я отдал своих подранков хозяину, и он — туп! туп! — профессиональным жестом ударил каждого головкой о приклад ружья, приговаривая:

— А вот не будешь, не будешь вишню больше клевать!

Слов нет, дрозды наносили хозяину немалый ущерб, думал я, но зачем мне, именно мне, было убивать их? Этот глухой и короткий звук удара о приклад вызвал у меня отвращение и к хозяину, и к самому себе. Петр Мартынович, который, оказывается, был дома и спал в другой комнате, вышел, поглядел на меня и улыбнулся. Замечательная улыбка была у этого человека! Тысячи людей улыбаются, но так, как артист Алейников, не улыбался никто! Он ведь был очень красивым мужчиной, с великолепными зубами, ему бы полагалось иметь в этой улыбке немалую самоуверенность, а вот нет, совсем наоборот, — в его улыбке всегда было какое-то извинение, чувство вины. Вот так он улыбнулся мне и сказал:

— Не быть вам охотником!

Правильно сказал, я не стал им. Добивать подранков — необходимость. Свобода есть осознанная необходимость, как сказал Маркс. Мне всегда не нра-

вилась эта формула — в ней чудятся решетки и голые тюремные стены. Куда как больше мне нравится другая формула — я свободен, пока мое понимание свободы не ограничивает свободу других людей. В этой формуле больше человечности и солидарности.

В сценарии «Отчий дом» не ставилось сколько-нибудь острых социальных проблем, он был лиричен. Тем не менее на студии все время пугались чего-то. Можно сказать, что главным профессиональным свойством студийного редактора была боязнь — как бы кто-нибудь не уличил его в отсутствии бдительности. И вот не успел прийти первый материал из экспедиции, как редактура всполошилась.

Мне позвонили со студии, просили посмотреть материал. Посмотрел. Почти на всех тех съемках я присутствовал, все было знакомым. В чем дело?

— Мертвая деревня! — округляя в испуге глаза, талдычили студийные дамы. — Жизни никакой! Пустынные улицы, поля!

Они судили о материале, видимо, по картинам И.Пырьева или по тем дачным поселкам, где жили сами. Они не знали, что днем деревня, как правило, пустынна. Люди или в поле, или спят после обеда, потому что русский мужик давным-давно разделил день на две упряжки — с рассвета до обеда, потом сон, а там уж дотемна. Деревня оживляется обычно к вечеру, когда пригоняют скотину, носят воду на следующий день да когда, управившись с делами, бабы выходят посидеть-посудачить друг с другом о заботах прошедшего или грядущего дня. Я пошел к Британикову и объяснил, в чем дело. Успокоились и дамы.

Второй раз переполох поднялся, когда на студии увидели сцену, где председатель застукал Стешку с полным фартуком огурцов, уносимых с поля.

— Как? Колхозники воруют?! И вы это показываете?!

Ироническая реплика Стешки — «А как же в песне поется? Все вокруг колхозное, все вокруг мое!» — повергла их в смятение, как будто они раньше не читали этой реплики в сценарии. (Кстати, довольно характерная вещь для редактуры — удивляться и ужасаться тому, что они уже читали, но как бы не видели этого на экране.)

На этот раз Лев Александрович уступил редактуре и переснял кадр — вместо полного фартука на траву упало штук шесть-семь огурцов, но зато громко прозвучала музыка. Это, пожалуй, был единственный момент в картине, который вызвал у меня неудовольствие.

Потом, когда принимали картину, С.Клебанов, тогда единственный мужчина среди редакторов студии Горького, очень своеобразно поздравил нас:

— Молодцы, ребята, выскочили!

Я обозлился и опять нагрубил, подкрепив тем свою прежнюю репутацию:

— Что значит выскочили? Из чего это мы выскочили? Хотите сказать — из дерьма? Сами вы там сидели с вашими испугами!..

«Отчий дом» был встречен и публикой, и прессой очень хорошо, а потом лет пятнадцать входил в постоянный репертуар на телевидении. (Время от времени показывают его и сейчас.) Конечно, я был рад успеху, а еще более тому, что чувствовал, как окреп профессионально. Лева тоже признался как-то, что именно после «Отчего дома» (кстати, это была его первая картина, которую он снимал один, две предыдущие — с Я.Сегелем) он почувствовал, что может как режиссер решать самые разнообразные задачи.

Очень тронул меня Алексей Яковлевич Каплер, приславший восторженную телеграмму из Ялты, где он смотрел картину. А ведь мы с ним тогда были едва знакомы.

А вскоре Григорий Иванович Британиков пригласил меня к себе и... положил передо мной чистый бланк договора на сценарий.

— Вот подпиши и завтра получишь аванс. Место в плане тебе обеспечено. Режиссер...

И он назвал фамилию режиссера, только что закончившего свою вторую и очень неплохую картину. (Я не хочу называть фамилию, потому что дело кончилось конфликтом.) Что и говорить, я был польщен — такое доверие, такое широкое предложение. Пиши что и как хочешь, сказал Британиков, но пусть главным героем будет женщина — председатель колхоза. Сначала, правда, он предложил положить в основу сюжета судьбу П.Малининой, которую очень поддер-

живал тогда Н.С.Хрущев и о которой много писала пресса. Но я категорически отказался от какой-то конкретной фигуры, чтобы не быть чем-то связанным. Григорий Иванович легко согласился и предоставил мне карт-бланш. Молодого кинодраматурга такое предложение, конечно, очень стимулирует.

Сроки были жесткие — сценарий должен запуститься в производство через два-три месяца. Я взял путевку в «Болшево» и засел за работу. Замысел как бы отпочковался от «Отчего дома». Там у меня была выведена очень бойкая и дерзкая на язык вдова с трудной послевоенной судьбой и обидой на жизнь. Мордюкова так замечательно сыграла Стешку, что я решил поставить эксперимент — а что, если вот такую на первый взгляд совсем уж неподходящую фигуру мужики, больше из озорства, выберут председателем колхоза? Как раскроется человек?

Должен сознаться, что я, как и многие, долгое время заблуждался, считая, что проблема нашего сельского хозяйства главным образом заключается в том, чтобы найти в каждый колхоз честного и умного председателя и не мешать ему работать. Высшим проявлением такого заблуждения стал фильм «Председатель». Сам по себе прекрасный и, можно сказать, этапный фильм, с замечательным образом, созданным М.Ульяновым, он эту мысль выражал очень наглядно. Другое дело, что уже к этому времени вызрело иное, более глубокое понимание, что проблема не в председателе, а в экономических законах, по которым развивается (или разваливается) сельское хозяйство. Но уже работая над сценарием «Простой истории», я начинал отходить от своего раннего понимания этой проблематики и поставил себе задачу — рассказывать не столько о председателе колхоза, сколько о простом человеке, его духовном росте.

Написав начальную озорную сцену, как Сашу Потапову выбрали в председатели колхоза, я прочитал ее жене, а она вдруг сказала:

— Да это же Мордюкова!

Тут я и понял, что почти подсознательно, начав задавать характер героини и опираясь на знакомые черточки, прибавил к ним и возможности актрисы Нонны Мордюковой. С этого момента я стал широко пользоваться моим представлением об актрисе. Это очень интересно — писать для определенного актера, палитра красок сразу же обогащается, вы слышите не только слово, но и интонацию актера, видите его мимику. И возникает желание обходиться минимумом слов, доверяясь актерской игре. И тогда вы пишете уже не только литературный кинематографический образ, но роль для актера. А это очень важно. А совсем недавно в телевизионном интервью Нонна сказала, что это ее самая любимая роль. Приятно было услышать, черт возьми!

В «Болшево» приехал режиссер поинтересоваться, как идут дела. Я прочел ему первые сцены.

— Хорошо, — вздохнул режиссер. — Но... немного жаль, я придумал замечательное начало.

Вот что он рассказал. Вокзал, предотъездная суета. В купе заходят трое веселых военных. Когда поезд тронулся, в купе появляется молодая красивая женщина. Военные оживились — красивая попутчица очень их устраивает. За ней начали ухаживать, пошучивать. Но вот женщина сняла пальто, и военные, переглянувшись, скисли — грудь женщины была украшена многочисленными орденами, включая и Золотую Звезду.

— Не тяжело носить столько? — хмыкнул один из военных.

— Тяжело! — серьезно ответила женщина.

Я скис, как и те, придуманные режиссером, военные. Такое кино я терпеть не мог. Оттепель оттепелью, но положительное, государственное начало вынь им и положь!

В пику моему режиссеру я дал себе слово, что никаких орденов в сценарии не будет. Потом вообще решил назвать фильм «Простой историей». Но пока ничего не сказал, только старался увильнуть от чтения новых страниц. Режиссер настаивал, и в конце концов пришлось уступить. Я прочел страницы, где Саша бесцеремонно врывается в кабинет секретаря райкома. Возник какой-то незначительный спор, и я пояснил, что ключ к поведению героини состоит в том, что она от скуки ожидания машинально щелкнула семечком и, почувствовав, что это всеми осуждается как моветон (нашла место, где семечки щелкать, — в райкоме!), разозлилась и пошла напролом.

— Ну, это детали! — отмахнулся режиссер. — Можно придумать и что-нибудь другое...

Ничего себе! Я так радовался, что придумал именно эту деталь, а он... Да что он понимает вообще в деревенской жизни?

Так прошла вторая трещина в наших отношениях. А третья, после которой я понял, что совместная работа невозможна, случилась оттого, что режиссер не хотел снимать Мордюкову в этой роли и предложил другую, весьма популярную актрису. Тут я и вовсе застонал. Нет, это невозможно! Предложенная актриса казалась мне слишком вульгарной и чувственной.

— Ну и что? — возразил режиссер. — Ты же сам заставил ходить по ночам к твоей Саше Ваньку Лыкова.

Нет, это не то, думал я. Одно дело, когда ходит к вдове парень, а она принимает его от своего вдовьего одиночества. На лице же актрисы, которую хотел снимать мой режиссер, ясно читалась просто неуемная жадность до мужика.

А.Тарковский как-то писал, что индивидуальность человека ярче всего определяется тем, насколько сильно в нем выражен его пол. Очевидно, это так. Но пол это не только секс. В одном случае нужно, чтобы превалировала женская сексуальность, в другом — материнское начало. Кажется, мой режиссер этого не понимал, он хотел снимать свою любимую актрису, даже не зная еще двух третей сценария.

Я пошел к Бритикову и объяснил, что не хочу работать с этим режиссером. А раз он меня на нем женил, то пусть сам и разводит. Григорий Иванович огорчился, но пошел мне навстречу. Решили отложить этот вопрос до окончания работы над сценарием.

Позже я узнал — мой отказ от режиссера вызвал некоторый переполох на студии. Это было неслыханно, чтобы сценарист отказывался от режиссера с вполне приличной репутацией. Поэтому сценарий завис — все отказывались из профессиональной солидарности, даже те, с кем я был в дружеских отношениях. И тут я вдруг подумал: а что если самому попробовать? Но на это уже не согласился Бритиков. Думается, он не хотел портить отношения со своими режиссерами.

Тогда я решил попытать счастья на «Ленфильме». Но там мне стали предлагать такие поправки к сценарию, что стало скучно. У меня сохранилась переписка, но неинтересно ее приводить — все это обычные цензурно-идеологические претензии, дескать, унылая жизнь в деревне, сомнителен моральный облик героини и так далее. Я решил — ладно, рано или поздно режиссер найдется. И решил сесть за другую работу — сценарий «Алешкина любовь», который задумал еще несколько лет назад.

Сценарий этот родился из посиделок в «Болшеве», когда мы еще с Левой Кулиджановым занимались «Отчим домом». Эльдар Рязанов рассказал, как он снимал одну из своих первых картин — видовой фильм «Остров Сахалин». Было это что-то в начале 50-х, в те годы много снимали подобных фильмов — красиво и безопасно, никаких тебе идеологических ошибок. Фильм для того и считался видовым, что старательно не касался никаких бытовых или производственных проблем — одни красивые виды. Кстати сказать, народ их смотрел довольно охотно, но по другой причине: никакого тебе агитпропа — смотри и радуйся, на какой красивой планете живешь! А про экологию тогда и слыхом не слыхали.

Однако и такую картину получить молодому выпускнику ВГИКа было непросто. Словом, все были счастливы, получив пленку, командировочные и свободу рук, оказаться вдалеке от начальства. В числе многих забавных историй, которые рассказал по этому поводу Рязанов, был очень короткий рассказ, вернее замечание, что один из членов его съемочной группы закрутил любовь с женой начальника авиаотряда. И все очень беспокоились, что если начальник это обнаружит, то может пристрелить счастливого соперника и на этом вся их экспедиция закончится. Вот, пожалуй, и все, что я запомнил.

Но что-то щелкнуло в голове — это же сюжет! Вернее, не сюжет, а то, что я называю емкой драматической ситуацией. И в самом деле, двое любят друг друга под неусыпным взором других людей. Это ситуация. А что из этого может произойти — это уже дело авторской фантазии.

Я начал думать, где же это могло произойти? Нужен какой-то локальный коллектив, оторванный от обычной среды. Где бы это могло быть? Скорее всего в геологической партии. Очень хорошо! Было время, когда я подумывал — а не стать ли мне геологом? Мне нравилась романтичность профессии.

Итак, геологическая партия. В горах? В тайге? И там, и тут романтики предостаточно («Неотправленное письмо» еще только замышлялось). Однако не получится ли слишком романтично?

Я уже решил, что романтической должна быть сама любовь, а если помножить ее еще на романтичность окружающей природы, будет перебор. Я пошел в Главное геологическое управление, поинтересовался, какие бывают экспедиции. И узнал, что помимо поисково-разведочных экспедиций есть еще множество рутинной работы по составлению геологической карты страны. Ездят и бурят по квадратам, и никакой романтики — сплошные будни. Так это же замечательно, что мне и надо!

И я отправился в Воронежскую область в одну из партий буровиков. Некоторые писатели иногда посмеиваются над так называемыми творческими командировками. Это и верно, и неверно — если бы я задумал писать сценарий о геологах, то, конечно, было бы несерьезно съездить разок в партию и засесть за работу. Но я-то собирался писать о любви. Мне просто нужно было посмотреть быт, как живут буровики, что едят, где спят. Командировка мне дала много полезного, а главное, подсказала развитие фабулы — Алешка случайно влюбился в девушку, живущую на железнодорожном переезде. И стал к ней ходить, сначала это было далеко, потом совсем близко, а потом партия стала удаляться все дальше и дальше, потому что буровики долго на месте не сидят.

И наконец, в экспедиции я додумал сюжет. Он не должен состоять просто из истории любви. Если уж пропеть песнь во славу любви, то пусть это будет такая любовь, которая дает свет всем окружающим. Стало быть, основной сюжет будет в том, как меняется отношение Алешкиных товарищей к его любви. Пожалуй, из всех придуманных мной историй этот сюжет был самым оригинальным.

Я готов уже был сесть за работу, как пришлось ее отложить ради другой, не менее интересной. Гриша Чухрай предложил мне и В.Ежову написать вместе сценарий по его замыслу. Замысел был замечательный! Это история о том, как молодой солдат получил во время войны недельный отпуск и... потратил его совсем не так, как ему мечталось. Отличная задумка с очень емкой драматургической ситуацией или, как ее еще зовут, анекдотом. Было что-то тут от сказки, короче говоря, в основе лежал архетип, модное нынче словечко, которого в те годы наши критики еще не употребляли. Правда, Гриша выдвигал два условия — пусть это будет рассказ о нашем ровеснике на войне, но... без войны и... без любви. В этом он видел определенную оригинальность.

Сначала нам это понравилось. Потом, когда стали вдумываться, рассуждать — засомневались. Шуточное ли дело — солдату получить отпуск во время войны! Это проклятые фашисты так воевали: через полгода на передовой — пожалуйста, в отпуск. Мы о таком и не слыхали. Подвиг совершил? А какой? В общем, мы с Ежовым в два голоса стали убеждать Чухрая, что это плохо — просто сказать, что за какой-то подвиг солдат получил отпуск. Если уж подвиг, то надо его показать.

Гриша сопротивлялся до тех пор, пока не было придумано, что подвиг солдат совершил... как бы от страха. Сначала убежал от танка, а потом подбил его. Таким образом патетики избежим.

Пошли дальше — а почему без любви? Стоит ли лишать нашего героя самого прекрасного чувства, которое есть на свете? Ну-ка, вспомним себя, как готовы были мы влюбиться при первой же возможности? И опять сдался Гриша, решили, пусть солдат влюбится, но потеряет свою любовь.

Постепенно сценарий выстраивался как бы в цепь новелл: подвиг — отпуск — мыло — встреча с инвалидом — встреча с девушкой и так далее. И была придумана еще одна новелла — искушение солдата, оставшегося верным памяти своей любви.

А потом выяснилось, что ни с Чухраем, ни с Ежовым студия не может заключить договор, потому что со штатными режиссерами тогда заключать дого-

вор запрещалось. У Ежова же был другой договор. Второго не полагалось. Хорошо, что я не успел заключить договор на «Алешкину любовь», и договор на «Балладу о солдате» заключили на мое имя.

Что ж, надо было приступать к работе. Но оба мои соавтора занимались какими-то другими делами. Так прошли июнь, июль, а в августе мне надо было ехать с женой в Ялту — у нее были больные бронхи, и было необходимо ее подлечить сухим крымским воздухом.

Ах, Ялта! Я помню ее немноголюдной, когда еще не было такой толпы на набережной и на пляжах. И даже транзисторов не было! Городской пляж, ныне тянущийся чуть ли не до Ливадии, был всего метров триста длиной. И отойдя от пляжа метров пятьдесят, можно было поймать краба для наживки и ловить рыбу. Особенно хорошо ловился ерш после шторма! Бывало, мы налавливали полную пляжную сумку объемом с ведро.

Итак, надо ехать в Ялту. Я договорился с моими соавторами, что буду писать новеллу с инвалидом и новеллу об искушении Алеши. Уехали. Написал. Жду ответа. Ответа нет. Когда вернулись, спрашиваю — в чем дело. Да мы, говорят, тут кое-что передумали, не надо искушения. Ну хорошо, а сами что-нибудь написали? Пока нет.

Я уже хотел засесть за «Алешкину любовь», а они тянут. (Это позже В.Ежов стал писать много, а тогда он отличался невероятной ленью, и заставить его работать было непросто.) Я решил выйти из соавторства.

— Вы без меня справитесь? — спросил я.

— Да, в общем, справимся...

— Без обид?

— Без обид.

Так я вышел из этой команды. Мы действительно разошлись без ссор и обид. Я даже сыграл немаловажную роль, когда фильм выдвигали на Ленинскую премию. Почему-то в первоначальном списке В.Ежова не оказалось. Считалось, что основную работу проделал Г.Чухрай. М.И.Ромм даже сказал, что он прекрасно помнит, как ему Чухрай рассказывал свой замысел. Так что роль Ежова незначительна. Я попросил слово.

— Вы можете представить себе этот фильм без любовной истории? И без того, как Алеша подбил танк?

Удивление. Тогда я рассказал, каков первоначально был замысел и о роли В.Ежова. Кажется, самый сильный аргумент был тот, что договор был на мое имя — таким образом подтверждалось, что я говорю со знанием дела.

И В.Ежов, как и Чухрай, стал лауреатом. Я был рад за своих друзей. На мой взгляд, «Судьба человека» и «Баллада о солдате», получившие Ленинские премии в числе первых картин, были самыми «чистыми» премиями. Они получили их за искусство, а не за монументальность, громкое авторское имя, важность темы и так далее. Чистота эта со временем размывалась все больше и больше. Недаром же П.Антокольский на одном из собраний в Союзе писателей, когда кто-то заметил, что в этом году у поэзии не было высоких достижений, воскликнул:

— Как же нет? А «Баллада о солдате»? Пусть это в кино, но это же поэзия!

Однако не думайте, что сценарий так-то просто пошел в производство. Блюстители идеологической чистоты и высоты по-прежнему боролись с правдой жизни, с человечностью в искусстве. В то время сценарную коллегию возглавляла К.Парамонова.

Чухрай рассказывал, как она покряхтывала над сценарием — ну что это за история с куском мыла? С изменой жены? И вообще герой какой-то совсем не героический — бежит от танка... Мелковато как-то, Григорий Наумович, неужели не чувствуете? Чухрай рассвирепел:

— Понятно! Баллада о солдате — это мелковато? Вы хотите иметь балладу о генерале?

Похоже, тут Кире Константиновне стало неловко, и больше она не возражала. Однако этот злосчастный кусок мыла и при обсуждении готовой картины стал притчей во языцех. Кто-то договорился даже до того, что как же это солдат отдает свое мыло? А сам будет ходить грязным? Или — а чего это девочка кричит в вагоне «мама!», увидев героя? Это же наш, советский солдат, а не немец! Это уже, хорошо помню, говорил В.Н.Головня, заместитель председателя кино-

комитета. Смешно это сейчас вспоминать, но ничто не давалось без борьбы! Даже то, что потом входило в хрестоматию советского кино, поначалу встречало сопротивление.

При выходе фильма на экраны, увидев, что зритель не валит валом в кинотеатры так, как привыкли прокатчики, фильм поспешили снять. Думаю, не без высоких указаний и тут было дело. И только триумфальное возвращение фильма с Каннского фестиваля заставило прокатчиков снова выпустить фильм на экраны, и таким образом состоялась как бы вторая, на этот раз вполне успешная, премьера.

Но все это было потом, а тогда, когда я сидел в Ялте и, выполнив свой урок по «Балладе...» (кстати, моя новелла об инвалиде, малоизмененная, вошла в фильм), приступал к первым страницам «Алешкиной любви», вдруг пришла телеграмма от Британова: «Сценарий «Простая история» запущен в производство. Режиссер Егоров».

Ай, да Григорий Иванович! То, что не смогли прожевать ни в Ленинграде, ни в Министерстве культуры РСФСР, он принял без поправок на свой страх и риск и запустил сценарий.

Фильм «Простая история» все считают лучшей картиной Ю.Егорова, да и в моем активе он тоже числится на одном из первых мест. Но... сколько невидимых миру слез пролито мной во время съемок! Если бы не Нонна Мордюкова, которой Егоров почему-то долго противился, фильм получился бы значительно слабее. Не раз она брала на съемках инициативу в свои руки, и спасибо ей за это! Очень хорошо работал и оператор И.Шатров, часто помогая режиссеру советом.

Но я считал, что режиссер многое не сумел сделать — в первую очередь пострадал заложенный в сценарий юмор. Не удалась мать героини, а их отношения были довольно юмористичны. Кой-какие эпизоды не удалось снять, потому что Театр Вахтангова уехал за границу, а с ним уехал и Ульянов. Так осталось до конца непроясненным, что у героя Ульянова есть семья, она-то и являлась препятствием развитию отношений между ним и Сашей.

А реплика Саши по адресу секретаря райкома («Хороший ты мужик, но не орел!»), вызвавшая много и нареканий, и похвал, поначалу вообще не была снята. Не решился режиссер снять такое — потому что... такого не бывало еще на экранах. Образ партийного работника был так канонизирован, что шаг вправо, шаг влево — и открывался такой критический огонь, который всю картину мог убить. И только после того как я, увидев отсутствие этой реплики в материале, устроил Егорову скандал, пригрозив всем, что я мог и даже не мог сделать, он решился подснять пропущенный кусок.

Отлично сыграла его Нонна! С такой легкой, такой неожиданной интонацией, что это стало украшением и роли, и картины. Кстати сказать, вот за эту неожиданность интонации я тоже очень люблю эту великую актрису. Конечно, когда автор пишет слово для актера, он уже предполагает интонацию, но чем богаче индивидуальность актера, тем неожиданней может быть интонация. А Мордюкова после этой реплики вдруг с милой женской непосредственностью добавила свою: «Ах, лужа!» И это было великолепно! Как и каждый зануда-автор, я могу довольно ревниво относиться к так называемой актерской отсебятине. Но надо различать отсебятину от хорошей импровизации. Это был как раз тот случай, когда испытываешь только благодарность актеру...

Должен признаться, я долго колебался: писать или не писать о взаимоотношениях с Ю.Егоровым. Человек умер, а я о нем такое... Нехорошо вроде! Но как же тогда быть с правдой времени? И мне вовсе не хотелось бы, чтобы все вышесказанное звучало похвальбой — вот-де какой я смелый, а режиссер вроде бы не очень... И я, и Егоров — оба были людьми своего времени, и у каждого был свой предел смелости, только и всего. Тем мы все и отличались друг от друга — степенью компромисса и степенью риска.

С режиссерами «Алешкиной любви» Г.Щукиным и С.Тумановым мне работалось, пожалуй, легче и приятней. Без споров, конечно, не обходилось, но мы как-то умели находить общую точку зрения. Лишь по одному вопросу заспорили крепко.

Они долго не могли найти актера на главную роль и решили, наконец, остановиться на Л.Быкове. Быков — отличный актер, но выбор был, по моему убеж-

дению, в корне неверен. Я писал Алешку как интеллигента, хотя и не слишком подчеркивал это. Но в том и состоял замысел: Алешка — интеллигент, не очень приспособлен к той обстановке, в которой оказался. Он смешон своим товарищам. Но «победить» их он должен был своим высоким духом. Его главный талант оказался именно в этом — в способности к высокой любви. Этот вопрос сразу же вызвал опасения при обсуждении сценария. Как? Противопоставление интеллигенции народу? Крамола! Во все годы советской власти считалось, что народ выше интеллигенции. Будто забывали про роль декабристов, Герцена, народовольцев и интеллигентов в революции. Но считалось, что от интеллигенции шли все шатания, оппозиции, она была гнилой, буржуазной, нестойкой и так далее. А теперь договорились до того, что и все революции от нее, значит, только вред. А кто же учит народ, просвещает, лечит, служит ему, наконец? Выражение «служить народу» сегодня звучит очень старомодно, затасканно, почти конформистски. Но если это служба не по приказу, не за зарплату, часто маленькую, а по призванию, по велению души, тогда можно? Можно иметь в жизни цель и смысл, которые больше и выше твоего личного благополучия? Если это не служение народу, то что это? Служение обществу? Истине? Добру? А кому в конце концов предназначаются добро и истина? Так что не будем спорить о терминах!

Не знаю, насколько мои новые друзья опасались этих обвинений. Это был их дебют. (Пятая картина в моей жизни и четвертый дебют моих режиссеров — так складывалась моя кинематографическая судьба.) Им, конечно, хотелось, чтобы он прошел без осложнений.

Укрепил их позицию руководитель объединения Михаил Ильич Ромм. Он нашел такой аргумент: да, Л.Быков не выглядит интеллигентом. Значит, его поведение не выработано интеллигентным, семейным воспитанием, а им самим. Разве для его рабочего окружения это не будет более убедительным, а главное, своим? Что ж, трое против одного — я уступил. Тем более что понимал — трудно сценаристу навязать своего актера режиссеру. Ведь режиссеру с ним работать.

А в целом критика приняла картину весьма доброжелательно. Но забавные вещи случались при обсуждениях. Вдруг встает какая-нибудь дама и начинает вздыхать:

— Картина, конечно, полезная, нужная... Но почему все ваши герои такие грубые, циничные? И потом это слово... мне даже неудобно его повторить...

А слово, которое она стеснялась произнести, было «сука». Так мимоходом обозвал один из Алешкиных товарищей девушку, в которую Алешка был влюблен. Алешка потребовал извинений, дал ему по морде, за что был избит.

Из-за этой же «суки» случился у меня конфликт при сдаче картины. Заместитель Фурцевой Данилов категорически потребовал исключить его и переозвучить. Я воспротивился, пытался объяснить ему, что никакое другое слово не могло бы вызвать того гнева Алешки и последующих событий. Но Данилов не хотел слушать никаких резонов.

— Таких слов на экране не будет, пока мы тут работаем! — заявил он категорически.

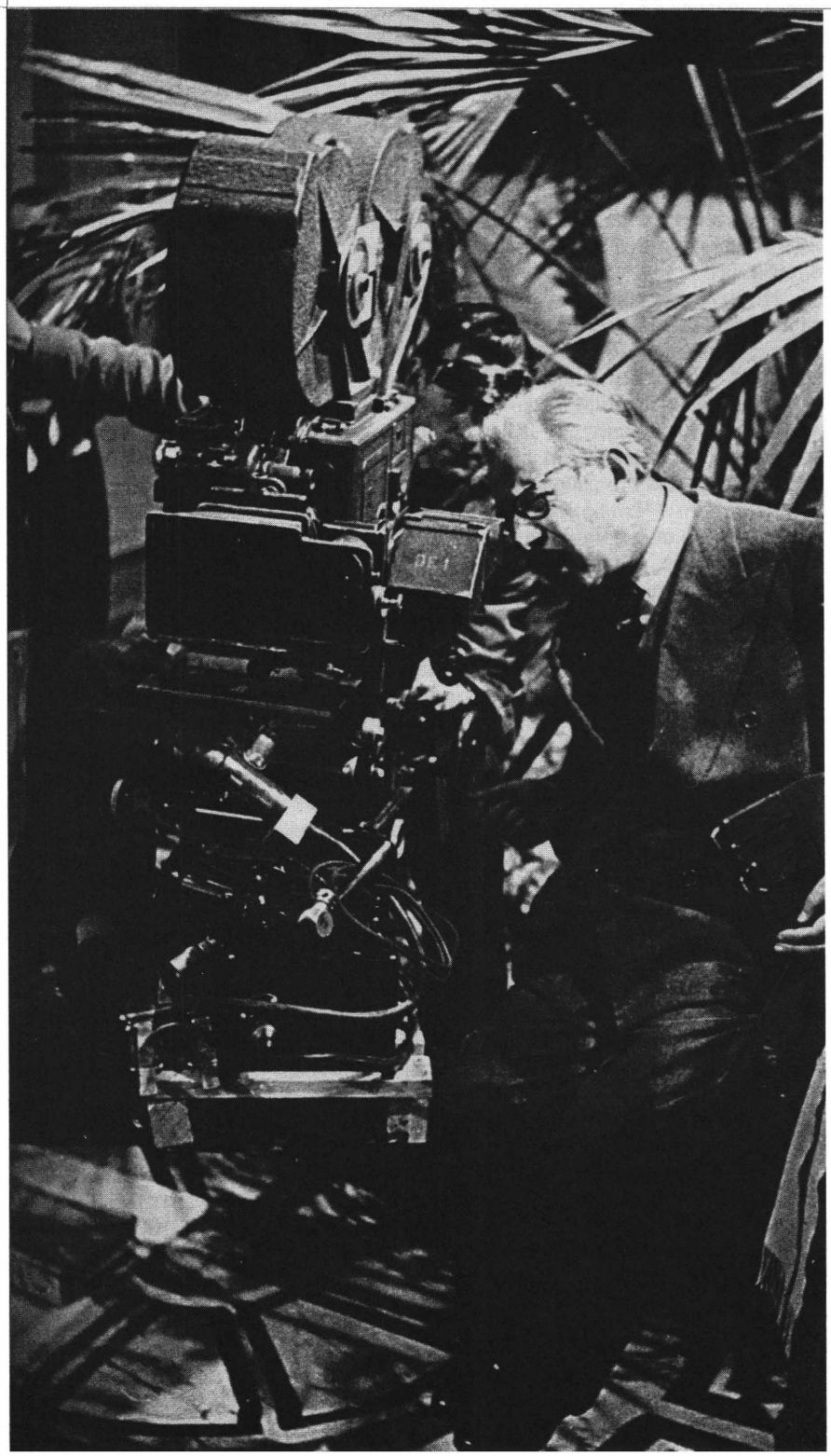
— Если вы так понимаете свою работу, — сказал я, — значит, вам наплевать на то, что происходит в жизни. Вам только бы, чтобы на экране было хорошо?

И только после того, как я пригрозил, что напишу письмо в Политбюро и объясню разницу наших позиций, Данилов побагровел, долго смотрел на меня и буркнул:

— Ладно! Оставайся со своей «сукой», если ты за нее так держишься!

И «сука» осталась. Тогда еще удавалось отспорить какие-то вещи.

«Простая история» и «Алешкина любовь» вышли почти одновременно. Одновременно были и напечатаны в одной книжке — это был успех. Меня стали упоминать в обзорах и статьях, называть «ведущим» драматургом, хотя куда я вел и кого — не объясняли. А я и сам не понимал. Мне казалось, что я просто шел своим путем и занял какое-то свое место в кинематографе.



Александр Корда на съемках своего последнего фильма «Идеальный муж»

МАЙКЛ КОРДА

Ослепительная жизнь

Глава 11

Лето 1955 года совсем не походило на былые времена. И дело было не только в отсутствии яхты. Казалось, Алекс потерял интерес к югу Франции и впервые за многие годы не собирался туда. В начале июня он вместе с Золи отправился на Берлинский кинофестиваль, но Элексу с собой не взял. Возможно, он хотел предаться воспоминаниям и считал, что без нее это будет сделать легче, но, скорее, она сама не захотела ехать вместе с Золи.

Доктора, судя по всему, не сказали Алексу ничего утешительного. Золи, на которого возложили обязанность следить, чтобы в десять вечера Алекс возвращался в отель, жаловался, что тот слишком свободно интерпретировал требования врачей, и считал, что выполнил их предписание, оказавшись в постели хотя бы до полуночи. Годами Золи твердил, что Алекс убивает себя, и вот теперь он, наконец, оказался прав. Золи, наверное, трудно было играть роль сиделки при старшем брате: как и все в семье, Алекс называл его «бедняжка Золи», и вот теперь Золи должен был присматривать уже за «бедняжкой Алексом». Винсент благоразумно отказался ехать: у него не было приятных воспоминаний о Берлине.

Я не понимал, насколько серьезно болен Алекс, пока не узнал, что его отпустили в Берлин с условием, что он будет ложиться в десять. Алекса просили бросить курить, он отказался. Ему велели есть здоровую пищу, но он продолжал себя вести, как ему нравится, но то, что он согласился рано ложиться, казалось вообще чудом. Обыкновенно он даже обедать не садился до девяти вечера, а ложился не раньше часа-двух ночи. Раз уж он посчитал, что должен послушаться докторов, значит, действительно очень болен.

И все же ему удалось поработать в Германии. «Дойч Лондон Филмз» была одной из наиболее процветающих и наименее известных его компаний. Даже в 1945 году он считал Германию одним из основных рынков для британских фильмов. В Берлине Алекс разрабатывал дальнейшие планы копродукций. Но все переговоры прерывались в десять, когда Золи многозначительно постукивал по часам. Алекс извинялся, лукаво подмигивая, будто торопился на свидание, и оба брата отправлялись в машину, доставлявшую их в отель. «Как странно делить лучшие апартаменты в отеле с братом вместо красивой девушки», — говорил Алекс.

Фестивали взбадривали его. В мае он ездил в Канн вместе с Элексой. Хотя представленный им фильм ничего не получил, он не удивился. Ведь в жюри были все его друзья, и они не могли голосовать за него, иначе их бы обвинили в фаворитизме. «На моей стороне только мои враги», — сказал он репортерам «Дейли экспресс». А чтобы возместить проигрыш в конкурсе, он дал роскошный банкет, где столы ломились от шампанского и икры, переплюнув русских, которые в ознаменование нескольких полученных призов устроили прием, на котором почти сразу кончилась икра, а гости получили лишь по одному бокалу шампанского. Алекс танцевал с Оливией де Хэвилленд, Дон Эддамс и Грейс Келли, а

Продолжение Начало см «Искусство кино», 1997, № 7, 9, 10, 11, 12, 1998, № 1, 2, 3, 4

в ответ на вопрос о его самочувствии сказал: «Никто не уходит рано с собственного приема».

В Берлине было не так весело. Частично в этом был виноват сам фестиваль, а частично то, что энергия Алекса быстро иссякала. Его привлекала возможность побывать в Венгрии, венгерское правительство было готово оказать ему шикарный прием, но Алексу не хотелось пользоваться гостеприимством сталинистских правителей страны, к тому же он опасался, что его поездка туда будет использована для пропаганды в духе «холодной войны». Он тридцать пять лет не был в Венгрии, и ему очень хотелось побывать на родине как частному лицу, но у него не было ни малейшего желания ехать в качестве гостя товарища Ракоши или снова вытаскивать на свет старые истории про его дружбу с Белой Куном.

Винсент ненадолго ездил в Венгрию в 30-е годы — посмотреть на будапештские студии. Поездка ему нравилась до тех пор, пока полиция не приказала ему спешно предстать перед самим регентом. Памятуя о днях белого террора, Винсент упаковал чемоданы и велел консьержу заказать ему место на следующем поезде в Вену. «К несчастью, — сказал консьерж, — билетов в первый класс на ближайший поезд нет. Завтра он наверняка сможет найти место в спальном вагоне». Винсент объяснил, что ждать никак не может и готов ехать третьим классом. Когда Винсент добрался до платформы, его обуял ужас, ибо там вышагивал Николас Хорти, сын регента, рядом с полковником и небольшой группой до зубов вооруженных полицейских. Решив, что они здесь, чтобы арестовать его, он начал взбираться по ступеням вагона третьего класса, но Хорти подбежал к нему. «Я догадываюсь, о чем вы подумали, когда вас пригласили к регенту, — сказал он, — но поверьте мне, дорогой мистер Корда, его превосходительство всего лишь хотел угостить вас чаем».

Винсент секунду подумал и решил, что это вполне могло быть правдой. И тем не менее оставаться ему не хотелось: человек, который приказал прибыть к нему на чай, мог с такой же легкостью приказать отправить в тюрьму. Он твердо заявил о своем намерении вернуться в Вену.

Николас Хорти грустно покачал головой. Да, он все понимает, и никаких проблем не будет. Жаль, конечно, потому что Венгрия теперь совсем не та, что в дни белого террора. Но если мистер Корда намерен уехать, то никаких проблем. Однако невозможно допустить, чтобы выдающийся венгерский художник и кинематографист покидал Венгрию в вагоне третьего класса.

Винсент сказал, что в первом классе мест нет, но Хорти знаком попросил его не продолжать. У почетного гостя сына Регента проблем не будет. Поезд задержат, пока этот вопрос не решится и не отыщется удобное купе в первом классе. Он шепнул что-то полковнику, который убежал в сопровождении полицейских. Через несколько минут (пока венский экспресс ждал) полковник вернулся и доложил, что купе есть. Полицейский взял чемоданы Винсента. Его проводили в купе. Николас Хорти пожал ему руку. Полковник и полицейские отдали честь. Раздался свисток кондуктора, и поезд выехал с будапештского вокзала.

Когда через несколько минут контролер заглянул к нему, Винсент поинтересовался, как удалось так быстро найти место. «А, — сказал контролер, — никаких проблем. Полковник просмотрел список пассажиров первого класса и обнаружил фамилию еврея. Полиция вышвырнула его вместе с багажом. Если вашему превосходительству что-то понадобится, пожалуйста, позвоните».

После общения с «новым» Хорти Винсент больше не возвращался на родину, ни у Алекса, ни у Золи тоже не возникало желания поехать туда. Алекс иногда заговаривал об этом, но, по-моему, предпочитал свои воспоминания реальностям новой Венгрии, а может быть, он боялся, что поездка в Венгрию в конце жизни чем-то сходна с подведением последней черты, завершением полного круга, возвратом к началу. К тому же о Берлине и Вене у него сохранились более приятные воспоминания. Незачем было напоминать ему о бедности и терроре. Приятнее было вспомнить былые дни в Берлине с Марией, утопавшей в мехах, когда у дверей их ждал большой лимузин, увозивший на роскошные приемы.

В начале лета я приступил к журналистской стажировке. Я чувствовал себя чужим, даже самозванцем, когда утром шел в Сити в темном костюме, котелке, при галстуке. Я был одет так же, как все остальные в толпе, но именно поэтому я все время ждал, что меня вот-вот разоблачат, словно иностранного шпиона. Да и в редакции «Файнэншл таймс» я не чувствовал себя раскованно. Мягко выража-

ясь, мне там были не рады. Отчасти потому, что меня считали протеже начальства, отчасти потому, что я неверно выбрал себе костюм и походил скорее на преуспевающего биржевика, чем на коллег-журналистов, но главное-то потому, что они зарабатывали себе на хлеб насущный, а я — нет. В первый же день мой непосредственный начальник отвел меня в паб и разъяснил, что он долго и безуспешно боролся против того, чтобы меня взяли на работу, и что отступил он нехотя, с огромными сомнениями. Я заметил, что у меня самого сомнений не меньше и что желания работать в «Файнэншл таймс» у меня ровно столько же, сколько у него видеть меня там, и что при первой же возможности я намерен отсюда смыться.

Несколько секунд он это переваривал, потом предложил мне сигарету. Он с облегчением узнал, что я, оказывается, вовсе не усердный протеже владельцев газеты, а всего лишь временная жертва лорда Брэкена. Я не претендовал ни на чье место и не жаждал успеха на журналистском поприще. «Поймите, у меня нет ни малейшего желания писать гениальные статьи, которые потрясли бы редактора. Вряд ли у меня это получилось бы, даже если бы я захотел. Я здесь для того, чтобы доказать свою бездарность в этой области. Но мне не хочется совершать что-то слишком заметное или неприличное. Меня вполне устроят постоянные добротные неудачи».

Он задумчиво кивнул, и на следующий день меня послали брать интервью у самого лорда-канцлера Гарольда Макмиллана, который давал пресс-конференцию. Не исключено, что такое задание свидетельствовало об отсутствии уважения к Макмиллану, но в то же время это была прекрасная возможность продемонстрировать мою никчемность, потому что мне нужно было заставить Макмиллана выдать нечто эксклюзивное для «Файнэншл таймс». Учитывая, сколько там было закаленных в боях журналистов, сколь неопытен и застенчив был я сам, а также то, что я не придумал, о чем его спрашивать и как держать блокнот, карандаш и проклятый котелок одновременно, я должен был вернуться с пустыми руками. Ко всему я не понял ни единого слова из выступления Макмиллана, может, потому, что и он тоже не все понимал. Поскольку его глаза, ужасно напоминавшие глаза близорукого спаниеля, смотрели сразу в двух направлениях, я никак не мог сосредоточить его внимание на себе и не мог ничего спросить. Вдобавок меня отталкивали более самоуверенные журналисты, которые выпаливали свои вопросы прямо в лицо. Казалось, он вообще собирался закругляться, но тут его взгляд случайно упал на меня. Макмиллан спросил:

— Я вас раньше видел, не так ли?

Я протолкнулся вперед и заплетающимся языком сказал, что да, видел на обеде у моего дяди Алекса.

— Да, конечно, — сказал он. — Вы племянник Алекса Корды. Ради Бога, что вы здесь делаете?

Я объяснил, что я начинающий репортер «Файнэншл таймс».

— Подойдите сюда, — сказал Макмиллан к негодованию моих коллег. — У вас есть ко мне вопросы?

— Вообще-то нет, — ответил я. — Я не знаю, о чем спрашивать. Не имею ни малейшего понятия.

Макмиллан вздохнул и покачал головой.

— Так дело не пойдет. Брэкену это не понравится. Вот что, ради Алекса я кое-что вам скажу. Можете написать, что в следующем месяце мы ожидаем улучшение в балансе выплат. Ну что? Неплохо? А теперь бегите, мне нужно закончить с остальными господами из прессы и обещаю этого им не рассказывать. Передайте привет Алексу.

Я вернулся в офис, сел за стол и стал думать, что мне делать с этим его откровением. Мне было велено «остальное дописать», но я даже не знал, с чего начать. Мой начальник, увидев, как я тупо гляжу на пишущую машинку, сжалился и подошел ко мне.

— Ты его о чем-нибудь спросил?

Я кивнул.

— Он что-нибудь сказал?

Я снова кивнул.

— Он сказал, что в следующем месяце ожидает улучшение в балансе выплат.

— Он сказал это тебе?

— Эксклюзивно.

— Но это же сенсация! Это сюжет! Это нужно печатать! А я-то думал, ты жаждешь неудачи.

К своему стыду, я понял, что невзначай обманул ожидания патрона и нарушил собственные планы.

— Я не нарочно, — оправдывался я.

— Черт возьми, дай уж лучше я напишу эту проклятую заметку, — сказал он и уселся за работу.

В результате меня поздравил Брендан. Увы, моя вера в Макмиллана и вера Брендана в меня была серьезно поколеблена, когда в показателях следующего месяца никаких улучшений не оказалось. Мой начальник благоразумно предпринял определенные шаги, чтобы обо мне наверняка больше никто не услышал, и дал мне задание проанализировать экономические аспекты производства долгоиграющих пластинок. Каждый раз, когда я возвращался в офис, мои заметки внимательно изучали, после чего меня снова отправляли в пригород Лондона «добыть побольше фактов». Вскоре обо мне начали забывать. Про мою «сенсацию» больше не вспоминали. Мое редкое появление на рабочем месте никому не угрожало, и постепенно коллеги стали чувствовать себя спокойно, когда я находился в офисе, и иной раз даже приглашали выпить. В целом они мне нравились, но у меня не было ни малейшего желания идти по их стопам.

Бросалось в глаза то, что многие из них не разделяли общее восхищение Алексом и семейством Корда. Как финансовые журналисты, они смотрели на его карьеру под другим, более резким углом зрения. Его фильмы их не интересовали, их внимание привлекало его умение добывать деньги из почти пустых сейфов. Они считали его карьеру квазикриминальной эпопеей, в которой Алекс выступал в роли авантюриста-иностранца, а бизнесмены Сити в ролях беспомощных очарованных жертв.

Они вспомнили те времена, когда Алекса вызвали на совет директоров отчитываться за убытки, которые уже составили чуть ли не миллион фунтов. Все рассчитывали, что Алекс станет защищаться, оправдываться, и намерены были «растерзать иностранную бестию». Алекс же вошел в зал, сел за стол, протер глаза, как очень усталый человек, попросил стакан холодной воды, проглотил пару таблеток и тихим, усталым, монотонным голосом начал признаваться директорам, что он неудачник. Он извинялся за свою некомпетентность, за то, что следовал плохим советам, делал неверные шаги и т.п. Он продолжал и продолжал, подробно описывая, какие ошибки он допустил, где нанял не того человека, где неразумно истратил деньги. Слушатели, даже враждебно настроенные, сидели как завороженные, когда он рассказывал о трудностях кинопроизводства, о том, как приходится сутками дожидаться подходящей погоды, чтобы снять один-единственный кадр, о том, какие страсти бушуют на съемочной площадке, о том, сколь непомерные требования выдвигают звезды, сценаристы, режиссеры. Нет, сам он больше не может этим заниматься. Это просто безумие. Он лучше уйдет в отставку и будет писать романы. Он поможет найти себе замену, кого-нибудь помоложе, более компетентного.

Через час директора умоляли его остаться. Они просили его мужаться, восхваляли его фильмы, списывали потери как неизбежные трудности, связанные с началом нового крупного бизнеса. В конце концов они «убедили» Алекса остаться главой «Лондон Филмз», выразили ему вотум доверия и дали еще один миллион фунтов стерлингов.

Старшее поколение репортеров помнило длительную борьбу Алекса с «Юнайтед Артистс», когда он начал как партнер, ничего не вложивший, а кончил тем, что получил 950 тысяч долларов за акции, которые ему ничего не стоили. И в этом случае Алекс набивал себе цену тем, что упорно отказывался называть конкретную сумму. Вежливо, со множеством извинений он ждал, когда партнеры по «Юнайтед Артистс» сами сделают предложение, потом он колебался, пока те не догадаются поднять цену, потом снова тянул резину до тех пор, пока у последних не иссякнет терпение и они не начнут предлагать все более и более выгодные условия, чтобы выяснить, что же его в конце концов устроит. Он оставался невозмутим, отказывался назвать окончательную цифру, иногда вообще отрицал, что намерен продавать свою долю.

Алекс мог бы получить и больше, чем 950 тысяч долларов, если бы не неожиданное вмешательство американского департамента юстиции. Оставаясь совла-

дельцем «Юнайтед Артистс», Алекс принял предложение возглавить британский филиал МГМ, так что 25 процентов акций «Юнайтед Артистс» оказались в руках человека, который теперь работал на МГМ. Департамент юстиции спешно информировал Алекса, что правительство США не одобряет такое положение, когда «сотрудник гигантской кинокомпании владеет четвертью акций единственной крупной независимой прокатной компании». Давление со стороны департамента юстиции вынудило обе стороны прийти к соглашению. Партнеры по «Юнайтед Артистс» предложили Алексу 950 тысяч, и он милостиво согласился. Единственной альтернативой для обеих сторон был суд с правительством США по обвинению в нарушении антимонопольного закона. Поскольку в 1935 году Алекс ничего не заплатил за свою долю, то, вложив ноль долларов, он получил чистой прибыли чуть меньше миллиона. В истории кинобизнеса подобное финансовое достижение почти уникально. Но оно не было уникальным для Алекса.

Разве не он после ликвидации займа в три миллиона фунтов стерлингов «Британскому льву» раздобыл пятнадцать миллионов долларов у Даулинга? Даже теперь он объявлял о планах производства совместно с NBC двадцати шести картин для показа по американскому телевидению стоимостью 65 тысяч фунтов стерлингов каждая, причем финансировать производство будет, естественно, NBC. Общая стоимость проекта составляла два миллиона фунтов.

Алекс считал, что будущее за «маленьким экраном дома и большим экраном в кинотеатрах». Он командировал Винсента изучить различные системы стереокино, и Винсент мудро заключил, что ничего путного не выйдет, если зрителей заставляют надевать цветные очки. Еще более резко он отозвался об экспериментах Майка Тодда, когда при разрезании апельсина на экране зал наполнялся искусственным ароматом фрукта. Причем настолько едким и сильным, что зрители с выступившими на глазах слезами выбегали из зала, лихорадочно глотая свежий воздух. «Представь себе, что же будет, если потребуется запах чеснока или экскрементов», — резюмировал он, и Алекс благоразумно решил проигнорировать это кинематографическое новшество.

Власть притягивала Алекса, несмотря на любовь к удовольствиям и умение отдыхать. Он весь состоял из парадоксов. Он терпеть не мог быть на виду, но стал знаменитым, он любил досуг, но полностью отдавался работе, он презирал деньги ради денег, но обладал природным даром наживать и тратить их. Финансовые дела нагоняли на него скуку, но он давно стал денежным воротилой такого масштаба, что завораживал даже моих коллег по «Файнэншл таймс». Алекс был обходителен и безжалостен, очарователен и беспощаден, вежлив, но импульсивен, внимателен к предложениям других, но и неистощим на собственные выдумки. Однажды, когда его спросили, в чем секрет его успеха, он ответил, что просто отводит час в день на раздумья. В течение этого часа он не ложится, не дремлет, не отвечает не телефонные звонки и не делает заметок. Говорили, что если молчит Винсент, он спит, если молчит Золи, он дуется. А если молчит Алекс, он думает.

Так ловко получать деньги он мог отчасти потому, что овладел искусством делать вид, будто оказывает вам огромную услугу тем, что берет у вас деньги, и потому, что свойственный ему юмор и вежливость внушали доверие, а также потому еще, что он научился понимать язык денег. Впрочем, он знал и то, когда не следует говорить на языке денег. Принимаясь за переговоры с «Пруденшиал», он попросил, чтобы ему доступно объяснили все финансовые тонкости, давая тем самым понять, что он — художник, человек творческий и просит совета. Этим холодным бизнесменам он рассказывал о том, как мечтает создать в Британии свою кинопромышленность, он говорил об искусстве и важности кино. Он понял их потребность поверить в мечту и сумел зажечь романтическое пламя в этих прозаических душах. Он не обещал им прибыли, он позволил им убедить самих себя, что вложения будут выгодными. Как сказал один из присутствовавших, «он говорил об искусстве, мы говорили о деньгах, и на этом основании было достигнуто взаимопонимание».

Во время бесконечных переговоров с «Юнайтед Артистс» Алекс повернул все на 180 градусов. Он позволил Мэри Пикфорд, Чаплину, Дугласу Фэрбенксу, Голдвину и Селзнику говорить об искусстве, а сам говорил о деньгах. Результат же оказался ничуть не хуже. Даже когда он подавал на кого-то в суд — а на определенном этапе своей жизни он прослыл мастером сутяжничества, — он умудрялся сохранять с этим человеком хорошие отношения.

Благодаря своим коллегам из «Файнэншл таймс» я постепенно понял величие Алекса и груз лежащей на нем ответственности. Как режиссер или продюсер он мог бы добиться успеха, заработать достаточно денег, чтобы жить так, как привык, но беспокойная, деятельная сторона его натуры делала такой компромисс невозможным. Он не мог удовлетвориться только деньгами или только карьерой продюсера или режиссера. Он всегда говорил, что ремесло режиссера можно сравнить с трудом человека, который каждый день спускается в шахту, что большая студия «конечно, лучше, чем сибирская шахта, вот только сибирская шахта — единственное место, которое хуже студии».

Ему было неинтересно — или больше уже неинтересно — снимать фильм как таковой. Его увлекал процесс создания и финансирования компаний. Самым главным парадоксом жизни Алекса было то, что он оставался мечтателем. Хитрый, упрямый, практичный, амбициозный, он всегда руководствовался «большой мечтой» — мечтой о великой международной кинокомпании, конкурирующей с гигантами Голливуда, мечтой о контроле над одним из голливудских гигантов, о первенстве в европейском кинобизнесе, мечтой всегда выигрывать, выходить из очередной переделки с триумфом.

Он избрал для себя промышленность, производящую мифы, и почти с самого начала стал творить миф из самого себя. Миф, предполагавший виллу на юге Франции, яхту, молодую красавицу жену. Он не мог отойти от стола с горсткой выигранных жетонов. Миф требовал, чтобы он играл, пока не сорвет банк.

В то лето я почти не видел Алекса и остальных членов семьи. Винсент (у которого родился еще один ребенок, на этот раз — дочь) отправился на юг Франции. Золи курсировал между Швейцарией, Калифорнией и Англией, работая над последней версией «Шторма над Нилом». Алекс с Элексой беспрерывно путешествовали — то в Париж, то в Бье, потом возвращались в Лондон, потом ехали на юг Франции, будто Алекса что-то подгоняло и он нигде не мог задержаться больше, чем на несколько дней. Не могу сказать, чтобы я был огорчен, оставшись в Лондоне один при наличии работы, дома, машины и трех девушек. Алекс и Элекса не пригласили меня в Бье, и впервые в жизни я не испытывал особого желания присоединиться к ним. Элекса казалась мне нервной, беспокойной.

Алекс был во многом центральной фигурой в созданном мной самим мифе. Пожалуй, мне никогда не приходило в голову, что Алекс любил меня. От него мне нужны были одобрение и поддержка человека знаменитого, могущественного и богатого. Будучи самым старшим из его племянников, я всегда интересовал его, но я не принимал этот интерес за любовь да и сам не был уверен, что люблю его. Пожалуй, у меня в отношениях с ним были такие же проблемы, как и у его жен: он был слишком сложным, слишком замкнутым, слишком занятым, требовательным и преуспевающим, чтобы его любовь можно было легко понять. Даже Мерль Оберон после развода говорила о нем как о самом благородном, умном и заботливом человеке в ее жизни, что, безусловно, свидетельствовало о большом уважении, но не о страсти. Элекса же частенько отзывалась о нем как о добрейшем на свете существе, что опять-таки не очень похоже на объяснение в любви.

Однажды, разоткровенничавшись, Элекса призналась: «Все вечно твердят мне, как они любят Алекса, будто указывают, что мне тоже следовало бы присоединиться к их хору. Но разница в том, что я его жена, а они просто знакомые». Я понял, что она имеет в виду. В детстве мне неоднократно твердили, как мне повезло, что Алекс мой дядя, так что я стал считать это особым благословением. Даже став взрослым, я столь часто слышал от совершенно чужих людей, какой чудесный человек Алекс, что уже не мог полностью полагаться на собственное мнение о нем.

Ясно, что мои отношения с Элексой раздражали его. Алекс как-то сказал, что в любви всегда есть какая-то тайна, которую каждый знает о другом и которую нельзя высказывать вслух, потому что тогда отношения разрушатся. Что-то вроде тайного оружия. Я понимал, что Алекс был вполне способен сказать нечто такое, что помешает нам впредь оставаться друзьями. А еще я боялся, что мне придется выбирать между ним и Элексой.

Но все равно Элекса влекла меня. Она была прямодушной, веселой, очаровательной, помогала мне, когда я был подростком. Она была гораздо ближе мне, чем Алекс. Она была жадной, хитрой, чересчур проницательной и не слишком способной. Она настолько сдерживала свои чувства, что когда много лет спустя

все-таки по-настоящему влюбилась, любовь уничтожила ее, потому что к столь глубоким переживаниям она попросту не была готова. И отец, и все остальные советовали мне поменьше видеться с ней, а мне казалось, что это глупость. Хоть Элекса и была старше меня, я не думал, что она может на меня дурно повлиять. Она не поощряла пьянства, азартных игр или наркотиков, да и сама развлекалась вполне невинно. Но что мне в голову не приходило, поскольку было совершенно абсурдно, так это то, что Алекс может увидеть во мне соперника. Я полагаю, и Элекса об этом не думала, по крайней мере, до лета 1955 года. Вот когда я заметил перемены в отношении Алекса ко мне. Он стал более сдержанным, холодным, иногда в разговоре со мной мелькали колкие, обидные замечания. Но все это можно было списать на его болезнь или даже на то, что я больше не был ребенком и потому не заслуживал благосклонности, которую люди, подобные Алексу, считают необходимым проявлять по отношению к детям.

Так или иначе, он ясно давал понять, что мне не следует так часто бывать вместе с его женой. Возможно, он также подозревал, что я прикрываю Элексу. Случалось, Элекса звонила мне и говорила, что если кто-то спросит о ней, то она была со мной. Мне это льстило, и я всегда соглашался, а посему должен был сочинять, где мы проводили время, причем некоторые мои рассказы даже мне казались весьма неправдоподобными. Однажды я сказал, что мы были на ярмарке, и Алекс начал расспрашивать. Мне стало не по себе, потому что я даже не был уверен, работала ли в тот день ярмарка, а Элекса тоже не слишком помогла, когда заявила, что хорошо повеселилась, но ничего не помнит.

Не знаю, подумал ли Алекс, что мы были вместе и занимались чем-то еще, или заподозрил, что я вру и просто прикрываю Элексу. И тот и другой варианты одинаково пугали меня. Что ни говори, а у Элексы была привычка вечерами являться в трусиках и лифчике ко мне в каюту на Elsewhere, чтобы поболтать, и мы очень легко могли бы стать любовниками, да и посещения эти не оставались незамеченными. Золи с подозрением относился к нашим отношениям, хотя и любил всякую интригу, а моя мачеха Лейла снова и снова советовала мне «не играть с огнем». Но вот огню-то я как раз и не мог противостоять, к тому же, поскольку все подозрения были беспочвенны, я решил, что они не имели значения. Ведь мы были, скорее, как брат и сестра, ну, по крайней мере, как двоюродные брат и сестра. Но лечь в постель с Элексой было бы все равно что заниматься любовью с одной из жен Зевса. Да и у Алекса наверняка в подобной ситуации нашлась бы молния наготове.

Иными словами, в то лето я ходил по краю пропасти.

В конце лета Элекса позвонила мне и сообщила, что решила поехать в Швейцарию на футбольный матч и подумала, не захочу ли я проводить ее.

Предложение несколько ошарашило меня. Я не знал, что Элекса интересуется спортом.

— Не дури, — ответила она. — Там должно быть очень интересно. Люди со всего света съезжаются. Золи обожает футбол, он сказал, что у него есть билеты, и предложил мне поехать. Я решила воспользоваться его приглашением.

Я не знал, что Золи с Элексой в столь хороших отношениях, но не очень удивился. В семейных перепалках Золи всегда становился на сторону слабого.

— Как мы туда попадем? Самолетом? Когда?

На том конце провода наступило молчание.

— Знаешь, — сказала Элекса, — мы можем отправиться на машине. Ведь у тебя есть машина. Нам придется выехать сегодня. Боюсь, я дотянула до последнего. Глупо, конечно. По рукам?

Конечно, по рукам. У меня не было причин отказываться. Путешествие под присмотром Золи вряд ли могло вызвать переполох. Через час я уже заехал за Элексой, упаковал ее чемодан в багажник, и мы направились к парому в Дувр.

Элекса много курила и мало говорила, но я не возражал. Когда ей хотелось, она болтала без умолку. Когда же у нее такого желания не было, то выпытывать что-либо было пустой тратой времени.

К вечеру мы остановились в загородной гостинице в двух отдельных номерах.

— А Алекс не хотел ехать на футбол? — спросил я, когда мы сели ужинать.

Она посмотрела на меня поверх бокала.

— Он, как тебе известно, не интересуется футболом. И все равно я его не спросила.

— Не спросила о чем?

— Ни о чем. Мне захотелось поехать в Швейцарию, и я поехала.

— Ты хочешь сказать, что он не знает о твоем отъезде?

— Теперь уже знает.

— Боже мой!

Я заказал бренди и задумался о том, что произошло. Алекс уже, наверно, обзвонил всех знакомых, чтобы выяснить, где Элекса. Он, естественно, волновался, но и разозлился тоже. Да и кое-что заподозрил. А какой муж не заподозрил бы? Можно было бы позвонить в Лондон и сказать, где мы, но мысль о том, чтобы объяснять Алексу, как мы с Элексой оказались во французской гостинице, приводила меня в ужас. Мой отец путешествовал по Франции (я лишь молился, чтобы он внезапно не объявился в этом городке), и добраться до него было невозможно. Единственное, что я мог придумать, чтобы хоть как-то разрядить обстановку, было как можно скорее найти Золи. Драматизм ситуации должен был ему понравиться, и он мог бы вступиться за нас или по крайней мере за меня.

— Мы должны позвонить Золи, — сказал я.

— Это не так просто, — отозвалась она. — Он должен быть в Базеле, но я не знаю, где именно. Он не совсем уверен, что я приеду. Мы должны были это обсудить.

— Тогда нам надо как можно скорее попасть в Базель.

— Так мы и сделаем. Тебе надо выспаться. Да и мне тоже. В Базеле мы будем завтра, раньше туда все равно не добраться. Да и кому какое дело?

— Мне есть дело. Ты хоть представляешь себе, как все это будет выглядеть? Какая муха тебя укусила, что ты сорвалась и помчалась в Швейцарию, никому ничего не сказав?

— Мне захотелось. Ты никогда не делал того, что тебе хочется?

— Ничего в таком духе.

— Надо же когда-то начинать. У меня было длинное, тяжелое лето. Если бы я спросила Алекса, он ответил бы отказом.

— Он подумает, что ты от него сбежала.

— Вряд ли. Мы говорили о моей поездке в Швейцарию.

— Может быть. Но я-то думаю, он решит, что ты его бросила. А когда узнает, что мы вместе, то предположит худшее.

— А что значит худшее?

— Ты прекрасно знаешь, что значит худшее, а еще ты прекрасно знаешь, что не дашь этому произойти, и меня, пожалуй, больше всего бесит то, что мы себе все испортим из-за того, чего на самом деле никогда не было.

— Ты слишком нервничаешь. Считай, что это приключение.

Честно говоря, мне было трудновато выполнить ее рекомендации, хотя я прекрасно понимал точку зрения Элексы: приключение без серьезного риска — не приключение. Поскольку, по-видимому, Элексе, а не мне придется объясняться с Алексом, я удовлетворился ролью манекена.

— Дело в том, — сказала Элекса, — что мне стало скучно. Я знаю, что Алекс болен, я знаю это лучше, чем кто-либо. И хоть меня и считают сукой, я ему сочувствую. Я знаю, как это для него ужасно, как страшно, да и для меня тоже. Мне просто нужно было хоть раз в жизни встать и уехать. Всем нужна свобода, пусть хоть на один день в году.

— У тебя роман с кем-то?

— А если и так? Что, если я скажу тебе, что это не столь уж восхитительно?

— Я тебе поверю.

Элекса сунула мне в руку пачку банкнот, я расплатился, и мы отправились каждый в свой номер.

На следующий день мы вели машину по очереди. Постепенно я принял ее точку зрения. Это действительно было приключение. Беспокоиться о происшедшем было уже слишком поздно, и можно было хотя бы насладиться тем, что есть.

Однако в Базеле нас ждал Золи, и одного взгляда на него было достаточно, чтобы понять, что эта часть приключения Элексы закончилась. Он сидел в холле гостиницы и не встал, когда мы вошли, так что нам пришлось самим подойти и стоять перед ним, как школьникам. Элекса наклонилась и поцеловала его в щеку, потом села рядом и потянулась за сигаретой.

— Пожалуйста, не кури, — поморщился он. — У меня от этого кашель, к то-

му же я считаю, что для женщины это отвратительная привычка. Вы двое, похоже, вызвали скандал. Элекса, почему ты не сказала бедному Алексу, куда направилась? Это очень-очень плохо.

— Мне просто захотелось уехать, и хоть раз без споров.

— Я могу это понять. Но ведь все равно придется объясняться позже, правда? Так какой же смысл? Я не был уверен, что ты приедешь в Базель, поэтому не говорил Алексу. Но теперь нужно будет позвонить ему, объяснить, что ты здесь, и он разозлится и на меня.

— Вы действительно решили, что я не приеду? — спросила Элекса.

— Никогда точно не знаешь. Еще я не знал, что вы с Мики приедете вместе. Это еще больше усложняет положение вещей. Винсент тоже расстроится.

Я сел по другую сторону от Золи и заметил, что происходящее начинает его забавлять. Он всегда был на высоте, когда ему случалось примирять противоборствующие фракции в семействе Корда. Ему нравилось, что он может решить проблемы Алекса. Я видел и то, что он вздохнул с облегчением. Если бы Элекса объявилась одна, проблем бы вообще почти не возникло, но она могла объявиться с каким-нибудь незнакомцем, что поставило бы Золи в весьма щекотливое положение. Я, по крайней мере, был его собственным племянником, а следовательно, объяснять мое присутствие будет проще.

— Что знает Алекс? — поинтересовался я.

Золи пожал плечами.

— Что Элекса куда-то уехала, может быть, в Швейцарию, может быть, на футбол, а может быть, и нет.

— Что мы ему скажем?

— Смотря как обстоят дела. Между вами что-то было? Не стесняйтесь, я должен знать. Если да, то Алексу лучше не знать. Для него лучше.

— Ничего не было.

Золи кивнул.

— Понимаю. Я не говорю, что верю вам, но я понял. Это ваше дело. Не мне судить. Вы по дороге нигде не останавливались?

— Мы провели ночь в гостинице.

— М-м. Это хуже.

— В разных номерах.

— Так все говорят. Останавливаться в разных номерах так старомодно, что лучше уж было ночевать в одном. Последуйте-ка моему совету. Вы по дороге нигде не останавливались. Ни в каком отеле. Так будет вернее. Возможно, Алекс не поверит, но если он узнает, что вы провели ночь в отеле — в разных номерах! — то у него не останется сомнений, что вы спали вместе.

— Никто не сможет проехать столько без остановки.

— Алекс этого не сообразит. Он же не водит машину. Так лучше будет. А ты, Элекса, свяжись с кем-нибудь, может быть, с Мурой, и пусть она позвонит Алексу и скажет, ссылаясь на тебя, что ты собираешься ко мне в Швейцарию на футбол, а она забыла сообщить Алексу.

Элекса нахмурилась:

— Он никогда в это не поверит.

— Наверно. Но ему приятно будет услышать такую версию.

— Я не уверена, что Мура согласится. Последнее время мы с ней не были особенно близки.

— Она согласится. Вы не были близки, потому что она пожилая женщина, которая однажды оказала тебе услугу. Я это понимаю. Мы всегда отворачиваемся от тех, кто оказал нам услугу. Это естественно, хотя и нехорошо. Но теперь она тебе нужна, и я не сомневаюсь, что и ты ей нужна. Она не поверит твоей версии, а Алекс не поверит ей, но так нужно.

— А что потом? — поинтересовался я.

— Потом я позвоню Алексу, объясню, что вышло недоразумение и что все мы здесь, в Базеле. Потом мы отправимся на футбол. Элекса, мы пойдем в разные номера и позвоним.

— Мне очень жаль, что мы доставили всем столько неприятностей, — сказал я.

Золи со вздохом встал.

— Молодость бывает раз в жизни. Молодые всегда доставляют неприятности.

Как оказалось, все так просто не решалось. Алекс очень разволновался из-за отъезда Элексы и действительно решил, что она сбежала или готовит скандал, из-за которого он снова попадет на первые полосы газет. Когда ему сказали, что она уехала со мной в Базель на футбол, он испытал облегчение, но был глубоко возмущен. Версия Муры, изложенная очень тактично, его не убедила. Он прекрасно сознавал, что раз ему не передали то, что якобы просила Элекса, это значит, что она ничего и не передавала. Мое поведение он счел неблагодарным и, возможно, предательским, и хоть Золи очень старался представить все как эксцессы молодости, Алексу это не понравилось. Элексе следовало быть благоразумнее. Между строк я уловил намеки на предшествующую ссору. Наверняка Элекса об этом заговаривала, Алекс просил ее не ехать, а принятое ею в последний момент решение было вызовом.

Золи сообщил, что Алекс летит в Женеву и встретится с нами. Там, перед отелем, Золи сказал, что пойдет вперед и поговорит с братом. Через час он появился, сообщив, что Алекс винит его в подстрекательстве.

— Это ничего. Меня вечно обвиняют. Вот что значит быть средним братом. Теперь ты, Элекса, иди к нему. Что говорить, ты знаешь. А ты, Мики, подожди здесь. С тобой он тоже захочет поговорить.

Я прождал еще час, потом меня пригласили к Алексу. Я заметил отсутствие Элексы. Вероятно, она удалилась в спальню. Алекс был не в духе.

— Все это весьма нехорошо, — сказал он.

— Мы не хотели доставлять неприятности.

— Да? Так может поступить только школьник. Убежать в Швейцарию, заставить всех волноваться — это глупо. Это свидетельствует об отсутствии здравого смысла и уважения ко мне. По-моему, вам пора остепениться. Я всегда считал тебя маленьким, но теперь ты далеко не ребенок. Что ты намерен делать?

— Я еще не знаю.

— Пора подумать. По-моему, ты надеялся, что «Лондон Филмз» будет существовать вечно, что для тебя там найдется местечко. Но должен признаться тебе, что это не так, совсем не так. Не думаю, что «Лондон Филмз» переживет меня. Я не собирался становиться основателем семейного бизнеса. Я не имею ничего против семейственности или трудовых династий. Просто я не собирался этим заниматься. Думаю, тебе самому придется прокладывать себе дорогу. Может, для тебя было бы лучше, если бы я оставил тебя в Нью-Йорке с матерью. Слишком много времени на яхте, слишком много роскоши, слишком много денег и удовольствий. Если в молодости жизнь легка, как можно оценить роскошь в зрелом возрасте? Не знаю, ты ли дурно влияешь на Элексу или она на тебя, но ты больше не ребенок, и все это уже не невинно.

— Нет, вы ошибаетесь.

— Не думаю. По-моему, тебе лучше вернуться в Оксфорд. Может, после Рождества у нас будет еще один разговор. А пока, я думаю, тебе стоит побольше внимания уделять книгам. Ты меня понял?

— Да.

— Отлично. Хорошо, что взрослый человек быстро воспринимает подобные вещи. К тому же ты не дурак, хотя часто ведешь себя глупо. Постарайся впредь пользоваться своей головой. Тебе это может пригодиться. А теперь до свидания. Можешь поцеловать меня на прощанье.

Я так и сделал.

Вскоре Алекс вновь прошел обследование. Он чувствовал себя усталым, дышать было все труднее. Руки тряслись. Действия нитроглицерина хватало на все более короткий срок. Алекс объяснил врачам, что вскоре ему предстоит напряженная работа. Есть ли причины отказываться от нее?

Доктор внимательно изучил кардиограмму Алекса, перевел взгляд на него самого. Нет, ответил он, никаких проблем не будет, сэр Алекс может делать все что вздумается. Но Алекс уловил неуверенность в голосе кардиолога. Потом он заглянул ему в глаза, и они сказали ему все, что он хотел знать. Он мог отправляться куда угодно, делать что угодно, потому что это было уже не важно. Его время все-таки кончилось.

Он пожал врачу руку, спустился вниз, где его ждал «Кадиллак», и отправился на Пиккадилли. Там он заперся в своем офисе и принялся составлять завещание. Исполнителями своей воли он назначил Винсента и Золи.

Элексе он оставил дом, включая всю обстановку и картины. Питеру завещал десять тысяч фунтов стерлингов на расходы. Половину оставшегося состояния Алекса получал опять же Питер, четверть — Элекса, а последнюю четверть следовало поделить между племянниками и племянницами, включая меня.

О том, что Алекс не питал радужных надежд на будущее, можно судить по письмам, которые он в тот же вечер написал Питеру, Винсенту и Золи. Своим братьям он рекомендовал ликвидировать «Лондон Филмз», просил извинения за то, что обременил их заботой о своем наследии, и пророчески предупреждал, что у них могут возникнуть неприятности с Питером: сына он хорошо знал.

Алекс долго не желал отдавать последние распоряжения, но вот теперь все было закончено, и он мог спокойно ждать смерти. Когда кто-то пожаловался ему на трудную жизнь, Алекс ответил: «Трудно не жить, а умирать». Его жизнь была захватывающей, увлекательной, тяжелой, драматичной, в чем-то очень успешной, в других отношениях так и не принесшей ему того, чего он больше всего желал: мира, покоя, любви. Теперь он понял, что смерть не так уж и тяжела. Но она очень тосклива.

Глава 12

Больше я его не видел. Мы простились осенью в Женеве. Той зимой он почти ничего не делал. Дома, в своем кабинете, он раскладывал пасьянсы, иногда разговаривал с Бренданом, который сам умирал от рака горла. Иногда Алекс отправлялся в офис, иногда чувствовал себя плохо и оставался дома, но он продолжал руководить «Лондон Филмз», хотя, наверное, понимал, что не доживет до монтажа очередного фильма. Алекс встретился с Дэвидом Льюином из «Дейли экспресс», который писал о нем статью. Устроившись за обеденным столом, Льюин, Алекс и Элекса разговаривали о кино. Алекс рассказывал о Гейбле и Мирне Лой, о Ноэле Кауарде и Джоне Бэрриморе, о Селзнике и Марлен Дитрих, о Голдвине, Вивьен и Лэрри. «Задача кинематографиста, — говорил он, — развлечь как можно большее число людей. Да, вопросы воспитания вкуса и образования тоже возникают, но только потом. Значение имеет лишь развлечение, и это самая сложная работа. На зрителя можно воздействовать тремя способами: его можно заставить смеяться, плакать или сидеть на кончике стула и сгорать от возбуждения. Нельзя его унижать. Мы с вами работаем в шоу-бизнесе. Мы — ярмарочные зазывалы, только чуть поэлегантнее. Это шоу-бизнес, и мы обязаны устроить хорошее шоу».

23 января 1956 годя я зашел в бар пропустить стаканчик шерри. Хозяин както смущенно посмотрел на меня и, прокашлявшись, спросил:

— Вы видели утренние газеты, сэр?

Я ответил, что не видел.

— А, — вздохнул он, — разрешите предложить вам выпить.

Я заглянул в газету и все понял. Алекс умер.

Мне показалось, что вмиг рухнуло все, что представлялось мне незыблемым, чем я так дорожил. Будущее вдруг стало неясным, полным опасностей и проблем. Я не имел понятия, что делать. Винсент был в отъезде. Звонить Элексе было бессмысленно. Единственным разумным шагом было поехать в Лондон. Я вышел из колледжа, приняв по дороге соболезнования, вывел машину из гаража. Подъехав к дому Алекса, я поставил машину рядом с его «Роллс-ройсом». Рыдающий Бейли с покрасневшими глазами сообщил, что мой отец уже в пути. Его вызвали ночью из Амстердама. Мы вдвоем стали молча ждать его. Говорить было не о чем.

Подъехала машина Винсента. Он вышел и неуверенными шагами, с видом очень усталого человека приблизился к нам. Он обнял меня и сказал:

— Бедный мой мальчик. Какая ужасная вещь. До сих пор не могу поверить.

Он пожал руку Бейли, потом обнял его, и на секунду они застыли в объятиях, оба в слезах. Бейли первым овладел собой и повел Винсента к лифту. Винсент покачал головой. Ему не хотелось подниматься на лифте. По прекрасной винтовой лестнице, которую когда-то сам же проектировал, он медленно пошел на третий этаж. Проследовав мимо Элексы, которая казалась совершенно обессилевшей, Винсент вошел в спальню и остановился перед кроватью, глядя на тело Алекса. Он махнул мне рукой. По его щекам катились слезы.

— Закрой дверь, — сказал он мне. — Оставь меня с ним наедине.

Я вышел и присел рядом с Элексой.

— Ночь была такой длинной, — сказала она. — И вот теперь она закончилась.

Ночь была ужасной. У Алекса случился обширный инфаркт. Его мучили страшные боли, но он был будто не в силах умереть. Он не хотел, чтобы его куда-то перевозили, не было смысла доставлять его в больницу. Теперь, когда это наконец произошло, он лишь хотел, чтобы все кончилось как можно быстрее, без агонии, без продолжительных сцен у ложа умирающего, без драматизма. Но его тело обмануло его. Сердце продолжало работать, неровно, плохо. Оно билось, хотя ему, может быть, было бы лучше остановиться. Сознание оставалось незамутненным. Тибор, с которым они так часто шутили по поводу смерти, сделал все, что мог, но настал миг, когда и он оказался бессилен. Когда он наклонился над умирающим, Алекс открыл глаза и сказал:

— Если сейчас, друг мой, я скажу вам спокойной ночи, обещаете ли вы мне, что больше я не проснусь?

Тибор кивнул. Алекс закрыл глаза, и на заре его не стало.

Вечером я нашел отца в саду. Сцепив руки за спиной, он шагал взад-вперед.

— Я искал тебя, — сказал я.

— Иди спать.

— Тебе тоже надо лечь.

— Я не могу.

— Что ты здесь делал?

— Я посадил дерево. Маленькое дерево. Может, оно вырастет. Надеюсь, что вырастет.

— Для Алекса?

Винсент кивнул.

— Он любил деревья?

— Возможно. Но я должен воздвигнуть ему какой-то памятник. Так почему бы не дерево?

— Почему бы и нет.

— Я буду по нему скучать.

— Я знаю.

— Бедный мой Мики. Теперь все будет по-другому. Алекс, видишь ли, был особенный.

Я не присутствовал на кремации Алекса — церемонии, которая потом стала причиной долгих споров и судебных разбирательств.

То, что Алекс был значительной фигурой, сомнений ни у кого не вызывало. В газетах самых разных стран мира появились некрологи. В соборе Сент-Мартин-ин-де-Филдз устроили мемориальную службу, на которой выступили Лоренс Оливье и сэр Ралф Ричардсон. Один за другим приезжали одетые в траур Вивьен Ли, Чаплин, Клер Блум, и репортеры фотографировали их, когда те поднимались по каменным ступеням собора. Но уже в это время те, кого Алекс облагодетельствовал при жизни или после смерти в своем завещании, начали потихоньку консультироваться со своими адвокатами.

Окончание следует

Перевод с английского М.Теракопян

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

Мы предлагаем на ваш выбор три варианта подписки.

Традиционную **подписку** на «Искусство кино» **по каталогу «Роспечати»** вы можете оформить в любом почтовом отделении. Наш индекс: 70402. Стоимость подписки по каталогу на второе полугодие 1998 года **всего 42 рубля** (без доставки).

Если вы предпочитаете вариант **редакционной подписки с рассылкой**, мы гарантируем, что очередной вышедший в свет номер будет отправлен вам из редакции по почте. Стоимость редакционной подписки на полгода, начиная с любого месяца, составляет **55 рублей** (с учетом пересылки). Оплатите почтовый перевод на эту сумму либо переведите ее на наш банковский счет, заполните заявку на этом купоне и, приложив к нему копию платежного документа, пришлите его в редакцию.

Многие наши постоянные читатели выбирают вариант **подписки с получением журнала** непосредственно **в редакции** (м. «Аэропорт»). Оформить ее можно в «ИК» с 11 до 17 часов в любой рабочий день. Стоимость этого вида подписки на второе полугодие 1998 года — **38 рублей**. Отдельные номера продаются у нас по **7 рублей**.

Наш адрес: 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9
Справки по телефону: (095)151-3779; 151–6751
E–mail: kinoart@glasnet.ru
В отдел распространения и подписки журнала «Искусство кино»

Я,

фамилия _____

имя _____

отчество _____

адрес и телефон: _____

_____

_____

_____

_____

хочу получать журнал «Искусство кино» с _____ 1998 по _____ 199__ года и прошу выслать мне
1 2 3 4 (нужное подчеркнуть) комплекта журнала.
Подписка вступает в силу только после получения редакцией копии платежного документа

_____
Подпись

Наши банковские реквизиты:
Р/с 40702810700000017764 в ОАО «Банк Российский кредит», отделение «Сокол» в г. Москва, к/с 30101810700000000103, БИК 044541103, ИНН 7714019289, ОКПО 17993075, ОКОНХ 87100

ЖУРНАЛ

КИНОАТЕЛЬЕ

119858, г. Москва, ул. Мосфильмовская, 1,
Новая Тонстудия, офис 211.
Тел.: 1439479, факс: 1436041, 2329341.
E-mail: Kinoprod@glas.apc.org
http:\\www.glasnet.ru\~kinoprod

S U M M A R Y

THE MYTHS WE CHOOSE

Victor Dotsenko·
«I try to write to be interesting for everybody»

Natalya Sirivlya
Realm of the male

Aleksandra Marinina
«I am an optimist»

Elena Plakhova
The woman who walks by herself

Alla Latynina — Yulia Latynina
In search of genre
A set of stuff on Russian literary bestsellers including articles about creation of Victor Dotsenko and Aleksandra Marinina, drawing high interest of film-makers, and interviews with these writers. Conversation of critic Alla Latynina with economist Yulia Latynina on mass-fiction marketing.

Marina Warner
Magic road
Review of David Lynch's LOST HIGHWAY (USA).

Natalya Sirivlya
Over dark water
Review of PLAYING AMERICAN by Dmitry Meskhiev (Russia).

Sergei Lavrentyev
An artist is disclosed by intonation
Review of THE DAY OF FULL MOON by Karen Shakhnazarov (Russia).

Nina Tsyrkun
Angry young women
Review of Mike Leigh's CAREER GIRLS (Gr Britain).

Victoria Belopolskaya
Half-Monty
Review of Peter Cattaneo's FULL MONTY (Gr Britain).

Boris Paramonov
Farinelli or Carlo Boski?
Dramatic interrelation between civilization and culture in the end of the 20th century.

Vyacheslav Glazytchev
Letter the sixth
Reflexion over TV torn off from reality.

Martin Esslin
Poetry of moving images
Theorist of theatre ponders over radio-, tele- and cinema works by Samuel Beckett.

Olga Gornostayeva
Ours among the ours
Portrayal of the unique Russian animalist film-maker Yury Klimov.

Igor Mantsov
Imitation of genre
Analysis of low-budget production by Gorky stds (VAMPIRE by Sergei Vinokurov, TAX-COLLECTOR by Oleg Fomin, SNAKE SPRING by Nikolay Lebedev).

Vladimir Levashov
Back to the (un)real

Elena Petrovskaya
Photography: (un)possible disciple of the unique
The article on theory of photography and reflections inspired by Roland Barthes' CAMERA LUCIDA.

Nina Zarkhi
Between skies and earth
Coverage of Internation Film Festival in Torino.

Sergei Trimbach
Hello, Terror!
Survey of Internation Animation Festival KROK-97.

Yury Leiderman
Warhol and void

Andy Warhol
The philosophy of Andy Warhol
Scraps from the book prefaced by Russian art theorist.

Budimir Metalnikov
The Thaw — time for debuts
The last instalment.

Michael Korda
The charmed lives
The next instalment.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 26 04 98 Подп к печати 3 06 98
Формат бумаги 70 x $100^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ л 11,25 Усл печ л 14,62 Уч -изд л 15,14
Заказ 179 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу
ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-3779
Журнал также можно приобрести
в Киноцентре (ул Дружинниковская, 15),
в Союзе кинематографистов (ул Васильевская, 13),
в книжном магазине «Эйдос» (Чистый переулок, 6),
в книжном магазине «Ad Marginem» (1-й Новокузнецкий
пер , 5/7, т 951-9360),
а также в киосках «Роспечати»

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-Профит»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

«Шоссе в никуда»

Режиссер Дэвид Линч

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

ИСКУССТВО КИНО
Индекс 70402

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Л.АЛЕКСАНДРОВСКОГО, И.ЗОЛОТУССКОГО, В.ГЛАЗЫЧЕВА, С.КУЗНЕЦОВА, Ю.ЛЕЙДЕРМАНА, Е.МАРГОЛИТА, В.МАТИЗЕНА, Т.МОСКВИНОЙ, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, В.ЦАРЕВА

В РУБРИКЕ *«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»*

Кинофорум «Серебряный гвоздь»
Внеочередной съезд кинематографистов России

В РУБРИКЕ *«РЕПЕРТУАР»*

«МЕКСИКАНСКАЯ ФАНТАЗИЯ» О.Ковалова
«СТРАНА ГЛУХИХ» В.Тодоровского
«ЧИСТИЛИЩЕ» А.Невзорова
«БОЛЬШОЙ ЛЕБОВСКИ» Джоэла Коэна
«ДЖЕКИ БРАУН» Квентина Тарантино
«ВМЕСТЕ» (ТВ)
«ТЕ КТО» (ТВ)

В РУБРИКЕ *«ИМЕНА»*

АЛЛА КЛЮКА
ИВАН ОХЛОБЫСТИН
МАЙКЛ НАЙМЕН
МАРТИН СКОРСЕЗЕ

В РУБРИКЕ *«РАЗБОРЫ»*

С.Кузнецов и Д.Нисевич о голливудских Чужих
С.Левин с теледизайне
К.Разлогов о метаморфозах кинопоказа на ТВ

В РУБРИКЕ *«ПУБЛИКАЦИИ»*

Переписка Леонида Оболенского и Леонида Рымаренко
Сценарий Лили Брик
Уорхол об Уорхоле

В РУБРИКЕ *«ЧТЕНИЕ»*

Майкл Корда. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
Пьер Паоло Пазолини. СВИНАРНИК

6